Die Umstellung der deutschen Filmwirtschaft vom Stummfilm auf den Tonfilm unter dem Einfluß des Tonfilmpatentmonopols

Inaugural - Dissertation

zur Erlangung der staatswissenschaftlichen Doktorwürde bei der hohen rechts- und staatswissenschaftlichen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg im Breisgau

von

Walter Strohm
Diplomvolkswirt
aus Freiburg i. Br.

1 9 3 4

Buchdruckerei Theodor Kehrer, Freiburg im Breisgau

Referent: Prof. Adolf Lampe.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Durch die Genehmigung einer Dissertation nimmt die Fakultät nicht Stellung zu den darin ausgesprochenen Anschauungen.

MEINEN LIEBEN ELTERN

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543109_0018

Inhaltsangabe.

Einleitung:

Die Grundlage der Umstellung: Die Tonfilmtechnik 9

Hauptteil I:

Die Konzentration der Tonfilmpatente 10

Die Entwicklung der Patentlage und die Tonfilmumstellung in den Vereinigten Staaten 10

Die Konzentration der Tonfilmpatente in Deutschland und dem übrigen Europa 18

Die Entwicklung der Patentlage bis zur Gründung der Tobis 18

Die Gründung der „Tonbildsyndikat (Tobis) AG" . . . 20

Die Gründung der „Klangfilm G. m. b. H." 22

Die Kartellierung der deutschen Tonfilmpatente durch den Abschluß der „Interessengemeinschaft Tobis-Klangfilm" . 23

Die organisatorische Entwicklung des „Küchenmeister"-Konzerns und seine internationale Ausdehnung 25

Die Einbeziehung der außerdeutschen Filmländer in das europäische Tonfilmkartell 28

Kampf und Einigung zwischen der europäischen und amerikanischen Tonfilmindustrie. Der Abschluß des Pariser Tonfilmfriedens 31

Wirtschaftliche Lage und Struktur der deutschen Filmindustrie am Ende der Stummfilmzeit; ihre Bedeutung für die Umstellung 37

Der Beginn der Tonfilmumstellung auf Grund vertraglicher Abmachungen zwischen Patenthaltern und Filmindustrie . 44

Die Sonderstellung der „Ufa" 46

Hauptteil II:

Die Monopolpolitik der „Tobis-Klangfilm" und ihre Folgen für die deutsche Filmwirtschaft 48

Produktion (und Verleih) — „Tobis" 48

Die Mittel der „Tobis"-Monopolpolitik 49

Restriktion des Angebots an Produktionsmitteln . . . 49

Die Monopolpreispolitik der „Tobis" 53

Die Folgen der „Tobis"-Monopolpolitik 57

Die Gesamtbelastung der Produktion mit „Tobis"-Kosten . 57

Die Schrumpfung der Produktion 58

Die Expansionspolitik der „Tobis" 61

Arbeitsgebiete und innere Organisation des „Tobis"-Konzerns 61

Das Eindringen der „Tobis" in die Sparten 61

Die wirtschaftliche Entwicklung der „Tobis" Der Zusammenbruch des „Küchenmeister"-Konzerns 67

Anhang: Die Organisation des „Int. Tobis"-Konzerns nach dessen Sanierung 71

Lichtspieltheater — „Klangfilm" 72

Die Versorgung der deutschen Lichtspieltheater mit Wiedergabeapparaturen 73

Die Apparaturenpreise 74

Die Tonfilminvestitionen des deutschen Lichtspieltheatergewerbes 76

Das Tempo der Theaterumstellung 77

Der Kampf der „Klangfilm" um die Monopolstellung auf dem Wiedergabeapparaturenmarkt 78

Maßnahmen gegen die Kartellaußenseiter 78

Die Maßnahmen der „Klangfilm" gegen die Lichtspieltheaterbesitzer 83

Schlußbetrachtung

Die Schuld des Tonfilmpatentmonopols an der deutschen Filmwirtschaftskrise 86

Literaturverzeichnis.

Bücher:

H. Umbehr: Der Tonfilm (Berlin); I. Aufl. 1929; II. Aufl. 1933.

Rita Lipschütz: Der Ufa-Konzern.

R. Liefmann: Kartelle, Konzerne und Trusts (1930).

Nachschlagewerke u. ä.:

Jahrbuch der Filmindustrie; Jahrg. 1930 und 1933.

Dr. Jason: Handbuch der Filmwirtschaft; Bd. I, II und III.

Dissertationen:

Ludwig Warmuth: Vom Manuskript zum Lichtspieltheater (TH, München 1929).

Werner Albitz: Der Schutz des Urheberrechts beim Tonfilm (Freiburg 1932).

Frits H. Beijerinck: Die Entwicklung der Tonfilmindustrie (Bern 1933).

Zeitschriften:

Dr. Katona im Deutschen Volkswirt vom 22. VIII. 1930: Der Tonfilm.

Dr. Kiesewetter im Wirtschaftsdienst 1930, Heft 21 und 42: Die europäische Tonfilmindustrie; Die amerikanische Tonfilmindustrie.

Dr. Suhr in der Wirtschaftskurve 1933, Heft IV: Die Verflechtung der deutschen Tonfilmindustrie.

Der deutsche Oeconomist.

Deutsch-Französische Rundschau.

Europäische Revue.

Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht.

Magazin der Wirtschaft.

Technik und Wirtschaft.

Wirtschaft und Statistik (Oktober 1930).

Die Woche, Tonfilm-Sonderheft vom 4. VII. 1931.

Wochenberichte des Instituts für Konjunkturforschung.

Geschäftsberichte, Verbandsveröffentlichungen u. ä.:

Geschäftsberichte der Firmen Ufa, Tobis und DLS.

Bericht der Spitzenorganisation der deutschen Filmindustrie (Spio-Bericht) für die Zeit vom 1. VIII. 1928 bis 31. X. 1929.

Veröffentl. des Department of Commerce, Washington.
Prospekte der Tobis-Klangfilm.
Ufa-Feuilleton.

Fachzeitungen:

Filmjournal (F.-J.).
Film-Kourier (F.-K.).
Der Kinematograph.
Lichtbildbühne (LBB).
Reichsfilmblatt.

Tageszeitungen:

Berliner Börsen-Courier vom 22. VII. 1931 (No. 335).
Berliner Börsenzeitung vom 8. X. 1929 (No. 469).
Berliner Tageblatt vom 7. I. 1931 und 13. XI. 1931.
8-Uhr Abendblatt vom 31 VII. 1931.
Germania vom 13. IX. 1930.
Frankfurter Zeitung.
Freiburger Zeitung.

Einleitung:

Die Grundlage für die Umstellung: DIE TONFILMTECHNIK.

Analog dem tatsächlichen Geschehen in der Geschichte des Tonfilms soll auch am Anfang dieser Betrachtung die Technik stehen. Es soll ihr aber hier nur insoweit Raum gegeben werden, als es für das Verständnis der späteren wirtschaftlichen Darlegungen unbedingt notwendig ist.

Das Problem „Tonfilm" beschäftigte die Köpfe der Erfinder schon so lange wie das des Films schlechthin. Schon bei den ersten Filmvorführungen — in den Jahren 1895/96 — erkannte man, daß das bloße Bildgeschehen zur Unterhaltung des Publikums nicht ausreichen würde, sondern daß man — um die Filmbesucher zu fesseln — den „Lebenden Bildern" eine akkustische Begleitung hinzufügen müsse. Es lag nahe, auf den Schallplattenapparat als Begleitinstrument für den Film zu kommen, da die ersten Versuche auf dem Gebiet des Grammophons mit denen auf dem Gebiet der Kinematographie zeitlich zusammenfallen; ja, z. T. arbeiteten sogar dieselben Forscher an diesen beiden Problemen (Edison).

Dank deutscher Erfinderarbeit entstand dem zu Beginn der neueren Tonfilmentwicklung aus Amerika zu uns eingeführten Nadeltonverfahren eine Konkurrenz im Lichttonverfahren. Dessen Wesen besteht darin, daß bei ihm der Ton — anstatt wie beim Nadeltonverfahren in eine Wachsplatte eingeritzt zu werden — nach elektroakkustischem Verfahren auf das mit dem Filmbildstreifen parallel laufende Tonband photographiert wird. Hierbei werden Apparaturen benötigt, die schon auf anderen Gebieten der Elektroakkustik früher Verwendung fanden (Mikrophon, Verstärker, Lautsprecher usw.).

Wichtig ist, zu bemerken, daß der Ton auf seinem „Weg" der Verwandlung und Rückverwandlung in Elektrizität und Licht verschiedentlich als „Sprechstrom" verstärkt werden muss. Für diesen Zweck gibt es nur e i n e brauchbare Apparatur, die „Lieben-Verstärkerröhre", deren Patente auf das „Lieben-Konstortium" (Telefunken, Siemens, TeKaDe) eingetragen sind (in Amerika auf „Western Electric").

Dies und das im vorigen Abschnitt Gesagte war die Ursache dafür, daß die Elektrokonzerne und die mit ihnen verbündeten Tonfilmpatentfinanzierungsgesellschaften eine Monopolherrschaft über die Filmindustrie errichten konnten. Diese findet ihren Aus-

druck in den Bedingungen, unter denen die Filmindustrie die Tonfilmlizenzen nehmen muss.

Als eine wirtschaftlich interessante, technische Tatsache sei zum Schluss noch erwähnt, daß durch die (bereits erwähnte) erfolgreiche Arbeit der deutschen Forscher Massolle, Engl und Vogt („Triergon"-Werk der Drei) die Lichttontechnik nach kurzer Zeit die Nadeltonverfahren — sowohl, was technische Sauberkeit als auch Wirtschaftlichkeit betrifft — überflügelte. In wirtschaftlicher Hinsicht waren entscheidend für den Sieg des Lichttons vor allen Dingen die hohen Transportkosten für die stark ins Gewicht gehenden Platten, dann der Verschleiß durch das Abspielen und die Gefahr des Bruchs beim Fallenlassen.

Ebenso wie die Filme der Anfangszeit des „Kinematographs" Nadeltonfilme waren, ging auch die neuere Tonfilmentwicklung wieder vom Schallplattenverfahren aus. Die Tatsache, daß für die Aufnahme und Wiedergabe dieser Art von Tonfilmen Schallplattenpatente verwendet werden mußten, führte dazu, daß zwischen den Besitzern derselben — der Grammophonindustrie — und der Filmindustrie als Abnehmerin Beziehungen wirtschaftlicher Art eingegangen wurden: Bei der Konzentration der Tonfilmpatente wurde die Grammophonindustrie mit einbezogen. (Bei Küchenmeister, Klangfilm usw.)

Hauptteil I:

DIE KONZENTRATION DER TONFILMPATENTE.

Am Anfang der Geschichte der neueren Tonfilmentwicklung glich die Patentlage einem Chaos. Geh. Rat Prof. Forch — wohl der bedeutendste Fachmann auf dem hier behandelten Gebiet — schätzt die Anfang 1929 (also noch vor dem Erscheinen des ersten deutschen Tonfilms) eingetragenen Patente, die mit der Tonfilmtechnik zusammenhängen, auf rund 3000.

Wie sich aus dieser Unzahl von Patenten und Patentbesitzern das Tonfilmpatentmonopol herauskristallisierte, soll uns in dem folgenden patenthistorischen Teil dieser Arbeit beschäftigen.

Die Entwicklung der Patente und die Tonfilmumstellung in den Vereinigten Staaten.

Zunächst wollen wir einen kurzen Blick auf die Entwicklung der Verhältnisse in den Vereinigten Staaten werfen.

Das hat seinen Grund darin, daß — wegen der grundverschiedenen Bedingungen, unter denen sich die Entwicklung diesseits und jenseits des Ozeans vollzog — lehrreiche Vergleiche und Schlußfolgerungen bei der Behandlung der Umstellung in Deutschland und Europa gezogen werden können.

Der Tonfilm als wirtschaftliche Erscheinung nahm seinen Ursprung in den Vereinigten Staaten. Als der stumme Film einen

gewissen Höhepunkt erreicht hatte und nichts Neuartiges mehr zu bieten vermochte, ließ das Interesse für das Kino merklich nach. Die Filmleute erkannten diesen Zusammenhang und suchten nach neuen Mitteln, das Publikum wieder in ihre Theater zu ziehen.

So wäre eigentlich zu erwarten gewesen, daß sich alle amerikanischen Filmproduzenten auf das im Jahre 1926 von der „Western Electric" auf den Markt gebrachte Nadeltonverfahren als eine in diesem Sinne brauchbare Gelegenheit gestürzt hätten. Dies war jedoch nicht der Fall: Die Leiter der amerikanischen Filmkonzerne verhielten sich den Bestrebungen der „Western" gegenüber ablehnend. Das durch die hohen Umstellungskosten bedingte Risiko war ihnen anscheinend zu groß. Lediglich die Gebrüder W a r n e r — deren Konzern ohnedies vor dem Ruin stand — setzten alles auf die Karte Tonfilm und drehten einige Kurztonfilme, die auch beim Publikum Anklang fanden. Der entscheidende Schritt wurde dann mit der Produktion des ersten abendfüllenden Tonfilms, dem „Jazz Singer", getan.

In der Zwischenzeit hatten die „Warner Bros." das Nadeltonverfahren der „Western" lizensiert und zur Verwaltung und Vervollkommnung in die eigens zu diesem Zweck gegründete Tochtergesellschaft — die „Vitaphone Cy." — eingebracht. Die „Western" war damals so froh, einen Produzenten gefunden zu haben, der ihr Verfahren benutzte, daß sie diesem sogar das Monopol für die Vergebung der Vitaphone-Lizenzen an die übrige Produktion erteilte.

Ein zweites Verfahren entstand unter der finanziellen Obhut des amerikanischen Filmindustriellen William Fox. Bei diesem — dem „Fox-Case-Movietone-Verfahren" — waren Apparaturen zusammengefaßt, die aus den Arbeiten der „Triergon" und des amerikanischen Erfinders Case stammen. Da Fox für sein Lichttonverfahren Verstärkerpatente benötigte, mußte er — um solche zu erlangen — mit der amerikanischen Elektroindustrie ein wirtschaftliches Bündnis eingehen. Dies geschah in der Form, daß die „Western Electric" die Apparateproduktion und den Vertrieb übernahm. Zu diesem Zweck gründete sie eine Tochtergesellschaft — die „Electrical Research Products Inc." (Erpi).

Ein drittes Verfahren wurde von der zum „General Electric"-Konzern gehörenden „Radio Corp. of America" verwaltet — das „Photophone"-Verfahren (Lichtton).

Schließlich sei noch das im Besitz der „General Talking Pict." befindliche Lichttonverfahren des amerikanischen Erfinders Lee de Forest erwähnt.

Dieser Ueberblick läßt uns erkennen, daß die amerikanischen Verfahren vom Anfang der Tonfilmentwicklung an in wenigen Händen konzentriert waren.

Aehnliche Voraussetzungen waren für die Filmindustrie gegeben. Diese hatte in der letzten Stummfilmperiode eine starke Konzentrationsbewegung durchgemacht. Einmal eine solche in vertikaler Richtung, wobei die großen Produktionskonzerne ihren Theaterbesitz wesentlich erweitert hatten; dann eine solche in horizontaler

Richtung, die zum Zusammenschluß von großen Lichtspieltheatergruppen unter sich geführt hatte (Radio-Keith-Orpheum).

Der durch diese Transaktionen bedingte große Kapitalbedarf hatte Verbindungen zwischen der Filmindustrie und Banken zur Folge.

Die Vorbedingungen für die Umstellung der amerikanischen Filmindustrie waren — wie aus dem bisher Gesagten hervorgeht — denkbar günstig. Wie sie vor sich ging, soll uns im folgenden beschäftigen:

Nachdem die „Warner Bros." mit einem zweiten Tonfilm — dem „Singing Fool" — wieder Millionenerfolge erzielt hatten, erkannten die Leiter der amerikanischen Filmkonzerne, die bis jetzt dem Tonfilm skeptisch gegenüber gestanden waren, daß es Zeit sei, sich umzustellen, wenn man nicht weiter die „Warners" auf seine eigenen Kosten Sondergewinne einstecken lassen wollte.

In aller Eile wurde jetzt von den fünf größten amerikanischen Produktionsfirmen (außer Fox) — Paramount, Metro Goldwyn Mayer, United Artists, First National und Universal — eine Studienkommission aufgestellt, deren Aufgabe es war, die in Frage kommenden Tonfilmverfahren einer Prüfung zu unterziehen. Ihre Entscheidung sollte maßgebend dafür sein, welches Verfahren für die Produktion dieser fünf Firmen Verwendung finden sollte.

„Vitaphone" wurde abgelehnt, weil man von dem „kleinen Konkurrenten" Warner keine Lizenzen nehmen wollte.

Das eben erst aufgekommene „Photophone-Verfahren" war noch nicht genügend praktisch erprobt. Dasselbe gilt für das Verfahren der „General Talking" (Lee de Forest).

So fiel die Wahl auf das „Movietone"-Verfahren der „Western", bei der nun infolge der Nachfrage seitens der fünf an den Lizenzvertrag gebundenen Konzerne eine Hochkonjunktur einsetzte. Allein im Jahr 1929 wurden in Apparaturen für die Ausrüstung der Aufnahmeateliers und Kinos 40 Mill. Dollar umgesetzt.[1])

Die hohen Preise der „Western"-Apparaturen ermöglichten das Aufkommen zahlreicher Außenseiter, die vor allem bei den kleineren und mittleren Kinotheatern ihre billigen Nadeltonapparaturen vertrieben. Diese Konkurrenz wurde von der „Western-Erpi" mit Patentprozessen und allen möglichen monopolistischen Machtmitteln niedergekämpft, sodaß sie so schnell wieder verschwand, wie sie erschienen war.

Da es weder den selbständigen Lichtspieltheaterbesitzern noch den großen, kombinierten Filmkonzernen möglich war, die Umstellung ihrer Theater mit eigenen Mitteln zu finanzieren, mußten die Apparatelieferanten eine Kreditquelle schaffen. Für die Finanzierung des Tonfilmapparaturenabsatzes der „Erpi" wurde die „Exhibitors Reliance Cy." gegründet, deren Kapital zu 40% von der „Western" und zu 60% von der „Credit Alliance Cy." aufgebracht wurde.

[1]) F.-K. v. 27. X. 1932.

Uebersicht über die der „Western-Erpi angeschlossenen Produzenten.*)

Warner-Gruppe	Fox-Gruppe
Warner Bros. Pictures Inc.	Fox Film Corp.
United Artists**)	Metro-Goldwyn-Mayer**)
First National Pictures**)	Gaumont British Pictures
Paramount**)	
Universal Pictures**)	
Columbia Pictures	
Hal Roach Studies	
Harald Lloyd Corp.	
Metropolitain Sound Studies	
Sono Art Productions Inc.	

*) Diese sind schätzungsweise mit einem über 80%igen Anteil am amerikanischen Produktionsumfang beteiligt. **) An der Kommission beteiligte Firmen.

Andere Wege der Interessensausdehnung beschritt die „RCA". „Western" hatte auf dem Markt schon so stark Fuß gefaßt, daß es sehr schwierig war, mit ihr zu konkurrieren. Die einzige Möglichkeit, für ihre Tonfilmapparaturen Absatz zu schaffen, sah die „RCA" darin, daß sie sich einen eigenen Theaterpark erwarb.

Sie kaufte zu diesem Zweck im Jahre 1928 zwei Theatergesellschaften, die „Orpheum Circuit Cy." und die „F. B. Keith Cy." auf. Um über einen eigenen Produktionsapparat zu verfügen, erwarb „RCA" die „Film Booking Office Producing Cy.".

Aus der „Keith" und der „Orpheum Circuit" entstand die „Radio Keith Orpheum Cy." — die Tochtergesellschaft der „RCA" für die Theaterverwaltung und den Verleih. Die „RCA"-Produktion wurde durch die „Radio Pictures Corp." besorgt. Im Jahre 1929 wurden die Produktionsinteressen des Konzerns durch den Erwerb der Majorität der „Pathé Exchange Inc." erweitert.

Mit einigen kleineren Produktionsfirmen konnten Lizenzverträge abgeschlossen werden.

Uebersicht über die Lizenznehmer der „RCA".

Konzerngesellschaften:
Radio Pictures Corp.
Pathé Exchange
Fremde Gesellschaften:
Tiffany Steal Production
Mark Sennet Studio
Educational Film Exchange.

Zur Ermöglichung des kreditweisen Absatzes der Wiedergabeapparaturen verband sich die „RCA" mit der „Commercial Investment Trust Cy.".

Trotz aller Anstrengungen konnte die „RCA" auf dem amerikanischen Tonfilmmarkt die „Western" nie an Bedeutung erreichen. Ende 1929 sah das Verhältnis der mit Apparaten der beiden Konkurrentinnen ausgerüsteten Kinos folgendermaßen aus:[2])

[2]) Bericht des Commerce Departement (Filmabt.) im Oktober 1930.

	Western	RCA
Inland	2850	565
Ausland	820	365
Apparaturen insgesamt:	3670	930

Der Vorsprung, den sich die „Western" durch den Vertrag mit den der bekannten Studienkommission angeschlossenen Konzernen geschaffen hatte, war nicht einzuholen.

Schärfere Formen nahm der Konkurrenzkampf der „Western" mit der dritten größeren Patenthalterin an. Die Absicht der „Western", die Konkurrenz der „General Talking" durch Patentprozesse vom Markt fernzuhalten, gelang vollkommen: Es dauerte drei volle Jahre, bis ein endgültiges, obsiegendes Urteil zu gunsten der „General Talking" ausgesprochen wurde. In der Zwischenzeit hatte aber „Western" bereits den Hauptanteil an der Versorgung des Apparatemarktes errungen. Die Folge war, daß sich „General Talking" vom amerikanischen Markt fast ganz zurückzog und sich dem europäischen Tonfilmblock anschloß.

Einiges Zahlenmaterial soll uns ein Bild von den amerikanischen Tonfilminvestitionen geben:

Tabelle I bietet eine Zusammenstellung des Betriebskapitals von 15 bedeutenden Firmen der Filmbranche (Produktion, Verleih und Lichtspieltheater) und dieser vorgeschalteter Branchen (Rohfilmfabrikation, Theaterausrüstung). Für unsere Betrachtung ist beachtlich die Zunahme des Betriebskapitals um 36,4 Mill. Dollars von 1928—1930, also in den Jahren der Tonfilmumstellung.[a])

Tabelle I.

Gesellschaft	Betriebskapital in Dollar 1930	1929	1928
Eastman Kodak	73 143 612	78 629 737	50 767 537
Loew's Inc.	30 553 411	27 443 226	36 739 139
Metro	27 368 886	22 425 922	23 871 549
Paramount	23 497 831	22 093 712	23 665 817
Fox	18 465 861	19 021 606	22 909 917
Warner Bros.	12 507 630	11 323 401	*)
RKO	9 498 134	3 618 674	2 015
Universal	6 093 811	7 472 147	8 984 256
Consolidated Film	4 162 036	2 608 087	2 752 567
Columbia Pict.	2 703 211	2 287 413	1 135 745
Pathé	2 560 160	5 457 958	5 444 395
General Theatres	1 712 620	4 971 824	—
Nat. Screen Service	676 513	530 332	505 332
Technicolor	645 520	1 033 269	338 791
Trans Lux	585 474	770 666	658 506
Insgesamt:	214 174 710	209 686 974	177 774 666

*) 1 525 827 Dollar laufende Verpflichtungen.

a) F.-K. v. 3. VII. 1931.

Tabelle II zeigt uns, wie sich die Tonfilminvestitionen als Erhöhungen der Aktienkapital- und Obligationenziffern in der amerikanischen Filmindustrie und der mit ihr zusammenhängenden Industriezweige niederschlugen.[4])

Tabelle II.

Filmproduzenten:

Gesellschaft*)	Aktienkapital und Obligationen in Dollar 1930	1929	1928
Columbia	2 487 948	2 487 948	887 948
Fox	167 814 721	53 705 832	50 885 987
Loew's Inc.	88 849 225	90 674 372	81 338 458
Metro	7 565 675	7 666 682	7 767 662
Paramount	224 899 991	168 088 491	124 685 132
Pathé	6 989 104	7 546 079	7 761 102
RKO	97 605 570	74 382 203	54 338 731
Universal	8 348 051	8 405 051	10 993 051
Warner Bros.	187 219 691	187 652 461	5 089 652

Theaterausrüstungsfirmen u. ä.:

Gesellschaft	1930	1929	1928
Consolidated Film	9 000 000	9 000 000	6 000 000
Eastman Kodak	28 776 000	28 779 900	26 726 890
General Theatres	103 227 930	93 073 288	47 590 000
Nat. Screen Service	228 832	266 647	266 734
Technicolor	3 872 447	3 828 491	3 559 734
Trans Lux	5 924 465	5 944 965	5 938 660
Insgesamt:	942 809 650	741 502 410	433 829 655

*) einschl. Tochtergesellschaften.

Ergänzend sei noch das amtliche Zahlenmaterial, das der Verband der amerikanischen Filmproduzenten als für den 1. März 1931 gültig veröffentlichte, auszugsweise hinzugefügt[5]):

Investiertes Filmkapital in USA	2 000	Mill. Dollar
Neue Investierungen durch den Tonfilm	200	„ „
Kapitalinvestierungen in Hollywooder Ateliers	78	„ „

Diese Zahlen führen uns vor Augen, welche umfangreiche Kapitalnachfrage mit der Umstellung der amerikanischen Filmindustrie verbunden war. Intensiviert wurde die Nachfrage nach Kredit durch die Tatsache, daß die Umwälzung sich nicht allmählich, sondern schlagartig vollzog. Mit dem Umstellungsbeschluß der schon mehrfach erwähnten Kommission war ein Schritt getan, der für die gesamte amerikanische Filmindustrie von eminenter Bedeutung war.

„Wenn die an den Kommissionsentscheid gebundenen fünf großen Produzenten Tonfilme produzieren und sie in ihren eigenen

[4]) F.-K. v. 24. VI. 1931.
[5]) F.-K. v. 8. III. 1931.

Kinos laufen lassen, so bleibt unser Publikum aus unseren Kinos weg und läuft in die neuen Tonkinos unserer Konkurrenz", so mußten sich die Leiter der übrigen Filmkonzerne sagen. So waren sie zwangsläufig gezwungen, selbst auch Tonfilme herzustellen, wenn sie nicht noch einmal — wie zuvor mit den „Warner Bros." — ins Hintertreffen geraten wollten.

Im Gegensatz zu der (später darzustellenden) deutschen Entwicklung machte der Antrieb — das Finden eines gemeinsamen Entschlusses zur Umstellung — bei der amerikanischen Filmindustrie keine Schwierigkeiten. Das lag in ihrer Struktur begründet: Eine bedeutende Anzahl von Filmkonzernen verfügten über einen Produktionsapparat und zugleich über einen ausgedehnten Theaterpark, der ihnen wenigstens eine teilweise Amortisation ihrer Tonfilme ermöglichte. Wie hemmend eine getrennte Verwaltung von Produktion und Lichtspieltheatern — also eine weniger stark oder überhaupt nicht vertikal konzentrierte Struktur der Filmindustrie — gegen die Umstellung wirken kann, werden wir bei der Betrachtung der deutschen Entwicklung erleben.

Durch die Tonfilmumstellung ihrerseits wurde der Wille zur Konzentration verstärkt. Zunächst suchten die Filmkonzerne naturgemäß, ihren Theaterpark zu vergrößern, um eine gesicherte Absatzbasis für ihre Tonfilmproduktion zu haben. Der Theaterbesitz der „Paramount erreichte im Herbst 1932 seinen Höhepunkt mit einer Anzahl von rund 1800 Kinos[6]). „RKO" erwarb zu ihren rund 300 Kinos weitere 100.[7]) Die unter der Kontrolle der Konzerne Paramount, Fox, Loew, RKO und Warner stehenden Lichtspieltheater wuchsen im Verlauf der Tonfilmentwicklung auf zusammen 2400 an.[8])

Die gesamte amerikanische Filmindustrie wurde in eine Periode übermäßiger Expansionspolitik hineingetrieben, die ihr besonders dadurch zum Verhängnis wurde, daß in den Jahren 1931/32 sich die Weltwirtschaftskrise in starkem Maße bemerkbar machte.

Durch den scharfen Rückgang der Theatereinnahmen konnte die Verschuldung an die Elektroindustrie und die Banken nicht nur nicht getilgt und verzinst werden, sondern sie wurde im Gegenteil immer größer. Die Folge hiervon war, daß die amerikanische Filmindustrie immer mehr in Abhängigkeit von Banken geriet, die den Umfang der Kredite für die Produktion und damit ihr Ausmaß bestimmten.

Die krisenhafte Entwicklung in der amerikanischen Filmwirtschaft wird durch die Gewinne bezw. Verluste fünf großer Konzerne schlagartig beleuchtet. Daß sich die Folgen der Unrentabilität in der Filmindustrie bereits auf die vorgeschaltete Branche der Elektroindustrie übertragen hat, zeigt die Verlustentwicklung bei der „Western".

---

[6]) Eigene Information bei Paramount AG, Berlin.
[7]) F.-K. v. 26. I. 1933.
[8]) F.-K. v. 31. VIII. 1932.

Gesellschaft	Gewinne bezw. Verluste in Mill. Dollar 1930 Jan.-Sept.	1931 Jan.-Sept.	1932 Jan.-Sept.
Fox	+ 8,28	—2,85	—10,00
Paramount	+13,54	+7,90	—15,00
Metro	+ 9,92	+6,26	— 2,97
Warner	+ 7,07	—7,92	—11,00
Western Elect.	+15,00	+10,00	— 8,00*)

*) Bei einer Ausnutzung der Produktionskapazität von 20%.

Heute (Ende 1934) wird die amerikanische Filmindustrie von zwei Finanzgruppen beherrscht; die eine ist John D. Rockefeller jun. und die von diesem kontrollierte „Chase National Bank" und die andere I. P. Morgan und die von diesem finanzierte „American Telegraph & Telephone Cy." — die Muttergesellschaft der „Western Electric".

Die „Chase National Bank" ist alleinige Eigentümerin an der „Fox Film Corp.". Außerdem besitzt sie einen starken Anteil an der „RKO"; neben schwächeren an „Paramount", „Loew", „Warner Bros." und „Universal Pictures". Alle diese Firmen sind von der „Chase National" kreditabhängig; sie bewilligt die Summen für die jährliche Produktion.

John D. Rockefeller jun. hat einen erheblichen Teil seines Vermögens in aktien- und obligationenmäßigen Beteiligungen an der amerikanischen Filmindustrie angelegt. Da er außerdem in der „Chase National" an führender Stelle steht, übt er heute einen entscheidenden Einfluß auf die amerikanische Filmindustrie aus.

Die „Chase National" hat in den letzten Jahren viele Millionen in die Filmindustrie gesteckt und auch verloren. Wenn sie heute ihre Kreditgewährungen einstellen würde, wäre der Zusammenbruch einer Reihe der bedeutendsten amerikanischen Filmkonzerne unvermeidlich.

Die „Western" kontrolliert über die „Film Securities", die Firmen „Paramount", „Loew" und die Mehrzahl der ehemaligen „Fox"- Konzerngesellschaften. Auch die „Chase National" ist an der „Film Securities" beteiligt. Hinter der „American Tel. & Tel." — der Muttergesellschaft der „Western-Erpi" — steht der Finanzier I. P. Morgan.

1933 begann der Kampf zwischen der Rockefeller- und der Morgangruppe um die Vorherrschaft in der amerikanischen Filmindustrie.

Die „Chase National" soll beabsichtigen, ihren Anteil an der „Film Securities" abzustoßen. Die „Western"-Morgangruppe wird natürlich sich die Gelegenheit nicht entgehen lassen, durch Erwerb dieses Anteils die der „Film Securities" unterstehenden Produzenten restlos in ihren Herrschaftsbereich zu bringen.

Die Aufgabe der „Film Securities"-Interessen durch Rockefeller und die „Chase National" soll erfolgen, damit diese Gruppe sich

umso intensiver der „RKO" widmen kann, die eine starke Konkurrenz gegen die der anderen Filmfinanzierungsgruppe angeschlossenen Produzenten werden soll. (Demnach ist also auch die „RKO", die früher dem Elektrokonzern „RCA" angehörte, in den Einflußbereich von Banken eingegangen.)

Die Auseinandersetzung Rockefeller jun. — I. P. Morgan spielt sich vorläufig noch an der Börse ab, wo dieser „Familienstreit" mit aller Schärfe ausgefochten wird. Die Bedeutung dieser Kämpfe erstreckt sich nicht nur auf das Gebiet des Tonfilms; darüber hinaus sollen noch Entscheidungen fallen über die endgültige Einführung des Fernsehens und des Schmalfilms in das Wirtschaftsleben.[9])

Die Konzentration der Tonfilmpatente in Deutschland und dem übrigen Europa.

Die Entwicklung der Patentlage bis zur Gründung der Tobis.

Bei der Betrachtung der geschichtlichen Entwicklung der Tonfilmpatentkonzentration in Europa gehen wir von den vier wichtigsten Erfinder- bezw. Patentgruppen aus: „Triergon", Küchenmeister, Petersen und Poulsen, Elektroindustrie (Siemens und AEG).

Zunächst die Geschichte der „Triergon": Drei deutsche Ingenieure, die während des Krieges als Funktechniker in Heeresdiensten standen — Joe Engl, Joseph Massolle und Hans Vogt —, machten sich nach Kriegsende an die Aufgabe heran, mit Hilfe elektro-akkustischer Grundlagen dem Problem Tonfilm an den Leib zu rücken. Sie nannten das von ihnen in langer, zäher Arbeit entwickelte Lichttonverfahren „Triergon" — Werk der Drei. Die erste öffentliche Vorführung von Tonfilmen nach diesem Verfahren fand am 17. September 1922 in der Berliner „Alhambra" statt. Das Programm bestand aus einer Reihe von Kurztonfilmen.[10])

Noch im selben Jahr ging die Ufa mit den Triergon-Leuten einen Lizenzvertrag über die Herstellung einer Reihe von Tonfilmen nach deren Verfahren ein. Mit einem Aufwand von 500 000 Mark wurde in Berlin-Weißensee ein Tonfilmatelier gebaut. Die Uraufführung des ersten — und letzten — aus dieser Produktion hervorgegangenen Tonfilms, „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern", war ein Mißerfolg. Eine zweite Aufführung fand nicht statt. Die Ursache für das Mißfallen dieses ersten Ufa-Tonfilms bei Publikum und Presse lag in der damals noch unvollkommenen Wiedergabetechnik.[11])

Nach diesem, mit bedeutenden Verlusten verbundenen Fehlschlag zog sich die Ufa von der Tonfilmarbeit zurück. Da sie —

[9]) Darstellung der heutigen Lage nach: „Ein offener Brief an Amerikas größte Bank." (F.-K. im März 1934).
[10]) Dr. Guido Bagier im Tonfilmsonderheft der „Woche" vom 4. VIII. 1931.
[11]) Ufa-Feuilleton, Jahrg. 1932.

wie die gesamte deutsche Filmindustrie — sehr kapitalschwach war, konnte sie Kosten nicht riskieren, die aufgewendet werden mußten, wenn man den Tonfilm vervollkommnen wollte, um ihn allmählich zum Siege zu führen.

Der Angebotmangel am deutschen Kapitalmarkt zwang die „Triergon"-Leute, im Ausland nach Geldgebern Umschau zu halten. Eine Schweizer Finanzgruppe, die Herren Iklé, Heußer, Heberlein und Staub, zeigte Interesse für Tonfilmfinanzierung und stellte das Kapital zur Gründung einer Patentverwaltungsgesellschaft — der „Triergon Musik AG, St. Gallen" — zur Verfügung.[12])

Anscheinend waren aber die Schweizer Herren von der Bedeutung der Sache nicht so ganz überzeugt, denn ihre Kredite für die technische Laboratoriumsarbeit flossen nicht sehr reichlich. Nur so kann man die Tatsache erklären, daß im Jahr 1925 die Lizenzen für die Verwendung des „Triergon-Verfahrens" in Amerika um eine geringe Summe an William Fox verschleudert wurden.[13])

Von besonderer Wichtigkeit für die europäische Patententwicklung war die Geschichte des „Meisterton-Verfahrens" des deutschen Erfinders Heinrich Küchenmeister. Dieses Verfahren wurde von der „Küchenmeister Kommanditgesellschaft, Berlin" verwaltet, die von der Commerz- und Privatbank finanziert wurde.

Küchenmeister wurde von der Ufa zur Mitarbeit bei der (obenerwähnten) „Triergon"-Produktionstätigkeit herangezogen. Als die Ufa ihre Tonfilmexperimente einstellte, suchte er ein neues Betätigungsfeld. Dies fand er, als holländische Finanzkreise ihn als Organisator für den Aufbau eines großen elektro-akkustischen Konzerns beriefen.

Ein drittes europäisches Tonfilmverfahren — das der beiden dänischen Forscher Petersen und Poulsen — wurde von der „Electrical Fono Film Co." in Kopenhagen verwaltet. Die Lizenzrechte für Deutschland erwarb 1926 die „Deutsche Tonfilm AG", Hannover.

Ein Gemeinschaftsproduktionsvertrag zwischen der „Deutschen Tonfilm AG" und der „Phoebus AG" führte zu praktischer Tonfilmarbeit, aus der einige Kurztonfilme — die Phoebus-Kabarett-Filme" — hervorgingen, deren erste Serie am 30. November 1926 im Berliner „Kapitol" vorgeführt wurde. Die Uraufführung war ein voller Erfolg.

1928 und im Jahr darauf wurde das Verfahren der „Petersen und Poulsen" von einer Reihe von Produktionsfirmen in Lizenz genommen; von der „Radio Corp. of America" für Amerika, von der „Gaumont-Franco-Film-Aubert" für Frankreich und von der „Gaumont British" für England.

Die „Deutsche Tonfilm AG" wurde 1925 von der „AG für Industrie und Technik", die der „IG-Farben" nahesteht, gegründet.

---

[12]) Umbehr: „Der Tonfilm" (1933); S. 63.
[13]) Bagier: a. a. O.

An führender Stelle des Unternehmens stand Generalkonsul Dr. Brückmann, von dem später die Initiative zur Zusammenfassung der europäischen Tonfilmpatente ausging.

Außer dem „Petersen-Poulsen-Verfahren" verwaltete die „Deutsche Tonfilm AG" die für die Nadeltontechnik wichtigen „Vorbeck-Patente", die das elektrische Schallplattenaufnahmeverfahren schützen. Diese befanden sich früher im Besitz der „Telegraphon AG", deren Aktienmajorität von der „Deutschen Tonfilm AG" erworben wurde. Die „Telegraphon"-Mehrheit wurde weiterveräußert, die „Vorbeck-Patente" verblieben bei der „Deutschen Tonfilm AG".

Die vierte, eingangs genannte Patentgruppe wird später (im Zusammenhang mit der „Klangfilm"-Gründung) behandelt.

Ein — zunächst außerhalb der Konzentrationsbewegung stehendes — Verfahren muß hier noch erwähnt werden:

Im März 1927 erfuhr die Oeffentlichkeit von den Versuchen der Erfinder Hartel und Breusing. Das von diesen entwickelte Schallplattenverfahren war in die „Lignose Hörfilm System Breusing G.m.b.H." eingebracht worden. Die ersten praktischen Erfolge erzielte dieses Verfahren auf der Dresdener Ausstellung im Frühjahr 1928, wo es allgemeinen Anklang fand. In den folgenden Jahren betätigte sich Breusing im Rahmen der Gesellschaft, die seine Erfinderarbeit finanzierte, auf dem Gebiete des Lichttons.[14])

Die Gründung der „Tonbildsyndikat (Tobis) AG".

Der entscheidende Schritt zur Konzentration der europäischen Tonfilmpatente ging von den Ideen und Bestrebungen des (inzwischen verstorbenen) Konsuls Brückmann aus. Ihm schwebte der Plan vor, die deutschen und europäischen Tonfilmverhältnisse durch eine durchgreifende Konzentration aus ihrer Kompliziertheit in eine einfache, übersichtliche Form zu bringen.

Die Notwendigkeit seines Unternehmens schien ihm in zwei wichtigen Zwecken begründet zu sein:

1. sollte dadurch eine deutsche Tonfilmproduktion ermöglicht werden;
2. sollte eine Abwehrfront gegen die Machtgelüste der amerikanischen Filmindustrie und der hinter ihr stehenden Kapitalgeber gebildet werden.

Was den ersten Punkt betrifft, so muß folgendes gesagt werden: Vor dem Beginn der Tonfilmzusammenschlußbewegung (1928) standen neben den schon genannten fünf Verfahren etwa zehn weitere auf der Welt in gegenseitiger Konkurrenz. Daß der Tonfilm-Patentkomplex rund 3000 Patente und ähnliche Eintragungen umfaßte, wurde an anderer Stelle schon erwähnt.

[14]) Persönliche Information bei „Lignose-Hörfilm".

Dieser Zustand bedingte eine allgemeine Unsicherheit, die die Filmindustrie — Produktion und Lichtspieltheater — davon abhielt, einen Entschluß zur Umstellung zu fassen. Unter den gegebenen Umständen war es ein großes Risiko, einen Tonfilm zu produzieren:

Wenn ein Produzent nach einem der rund 15 Verfahren einen Tonfilm drehte, mußte er damit rechnen, daß irgendeine Firma, die eines der 3000 Tonfilmpatente besaß, gegen seinen Lizenzgeber eine Patentverletzungsklage anhängig machte, die dann zur Folge haben konnte, daß das in Lizenz genommene Verfahren als gegen ein Patent der klagenden Firma verstoßend erklärt wurde. Der Produzent war am Prozeß nicht direkt beteiligt; aber indirekt war er der Geschädigte, wenn sein Lizenzgeber den Prozeß verlor. Dessen obsiegender Gegner konnte die Vorführung des mit hohen Kosten hergestellten Tonfilmes verbieten oder zum mindesten von der Zahlung einer hohen Lizenz (durch den Produzenten) abhängig machen.

Punkt 2 bildet den Inhalt eines später behandelten Kapitels: Kampf und Einigung mit der amerikanischen Tonfilmindustrie.

Unter diesen Gesichtspunkten ging Konsul Brückmann an sein verantwortungsvolles Werk — die Zusammenführung der europäischen Tonfilmpatenthalter. Der erste Versuch wurde im Frühjahr 1928 unternommen. Die Finanzierung und Führung des europäischen Tonfilmblocks sollte eine deutsche Finanzgruppe — der Michael-Konzern — übernehmen. Es konnte jedoch keine Einigung erzielt werden.

Konsul Brückmann ließ sich durch das Scheitern dieser Verhandlungen nicht von dem weiteren Verfolgen seines großen Planes abbringen. Er berief noch im selben Sommer eine Versammlung ins Hotel „Kaiserhof" in Berlin, zu der er sämtliche am Tonfilm interessierten Kreise einlud: Patenthalter, Elektroindustrie, Projektionsmaschinenfabrikanten, Filmproduzenten, Lichtspieltheater, Banken und Behörden.[15])

Aus den bei dieser Sitzung gepflogenen Verhandlungen entstand die „Tonbildsyndikat (Tobis) AG", in der die folgenden Firmen zusammengeschlossen wurden:[16])

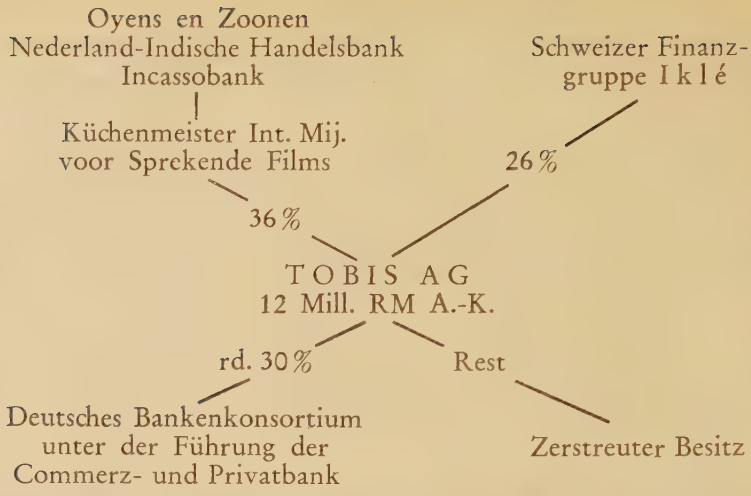
„Triergon Musik AG", St. Gallen
„H. J. Küchenmeister Kommanditgesellschaft", Berlin
„Deutsche Tonfilm AG", Hannover
„Messterton AG", Berlin.

Die „Tobis" ging aus der „Triergon Musik AG" hervor, deren A.-K. von 1 Million auf 12 Millionen RM erhöht wurde.[17])

Ueber die Finanzierung der „Tobis"-Gründung gibt das folgende Schema Auskunft:

---

[15]) LBB v. 29. VIII. 1931.
[16]) „Reichsanzeiger" v. 30. VIII. 1928.
[17]) „Tobis"-Geschäftsbericht 1928/29.



Schon bei der Gründung befand sich die Majorität des „Tobis"-Kapitals in den Händen ausländischer Banken. Die „Sprekende Films" ist diejenige Tochtergesellschaft des (früher erwähnten) elektro-akkustischen Konzerns, der von Küchenmeister organisiert und von holländischen Finanziers finanziert wurde. Dessen Geschichte — im Zusammenhang mit der „Tobis" — wird uns in einem besonderen Kapitel interessieren.

Die Schweizer Gruppe I k l é kennen wir auch schon als Geldgeberin der „Triergon".

Die Commerz- und Privatbank, die als einige der wenigen Banken bereits während der Stummfilmzeit Kredite an die Filmindustrie gegeben hatte, beteiligte sich in Fortsetzung ihrer bisherigen Politik auch an der Finanzierung des Tonfilmpatentzusammenschlusses. Den Anschluß an den Tonfilm hatte sie ja schon durch ihre finanziellen Beziehungen zur „Küchenmeister K.-G." gefunden.

Beim zerstreuten Besitz handelt es sich u. a. um die Anteile der „Deutschen Tonfilm AG" und der „Messterton AG".

Die Gründung der „Klangfilm".

In jener tonfilm-historischen „Kaiserhof"-Sitzung war es nicht gelungen, die deutschen Elektrokonzerne — AEG und „Siemens" — in den zu gründenden Tonfilmpatent-Trust einzubeziehen. Ueber die Gründe für diese Haltung war nichts zu erfahren. Man kann vermuten, daß vielleicht die Vertreter der deutschen Elektrofirmen schon damals erkannten, daß sich hier die Profitinteressen ausländischer Finanziers zu sehr breit machen wollten.

Anderseits waren aber die im Besitz der Elektrokonzerne befindlichen Patente für den Tonfilm von eminenter Bedeutung.

Der Wunsch der beiden Konzerne „AEG" und „Siemens", das Gebiet des Tonfilms gemeinsam zu bearbeiten, führte im Oktober 1928 zur Gründung der „Klangfilm G.m.b.H.". An ihrem Stamm-

kapital sind „AEG“ und „Siemens & Halske“ mit je 45 % und die „Polyphon-Werke AG“ mit 10 % beteiligt — bei einem Gesamtbertag von 3 Mill. RM.

Die „Polyphon“ besaß wichtige Schallplattenpatente und wurde deshalb in die Kombination einbezogen.

Die Kartellierung der deutschen Tonfilmpatente durch den Abschluß der „Interessengemeinschaft Tobis-Klangfilm“.

Durch die Gründung der „Klangfilm“ war der „Tobis“ eine starke Konkurrenz erwachsen. Die starke Kapitalmacht der Elektrokonzerne, ihr bedeutender Patentbesitz und ihre internationalen Beziehungen — insbesondere zur amerikanischen Elektroindustrie — waren eine nicht zu unterschätzende Gefahr für die Stellung der „Tobis“.

Die beiden Gruppen gerieten auch bald miteinander in Patentstreitigkeiten: Als im Februar 1929 im Berliner „Universum“ ein nach dem „Klangfilm“-Verfahren aufgenommener Tonfilm vorgeführt werden sollte, ging „Tobis“ gegen „Klangfilm“ gerichtlich vor und erwirkte eine einstweilige Verfügung aufgrund des „Entwicklungs- und Kopierpatentes“. Der Tonfilm durfte nicht weiter auf dem Spielplan bleiben.[18])

Dieser Patentkrieg lag jedoch weder im Interesse der einen noch der anderen Gruppe, die ja beide gegründet worden waren, um im Rahmen einer nicht durch Patentschwierigkeiten gestörten Produktion und Wiedergabe von Tonfilmen ihren eigenen Patentbesitz auszuwerten.

Deshalb setzte man sich zusammen an den Verhandlungstisch, was bald zu einer Einigung führte — nämlich zum Abschluß des „Interessengemeinschaftsvertrages Tobis-Klangfilm“.

Die im März 1929 unterzeichneten Abmachungen sind folgenden Inhalts:[19])

1. Patentrechtliche Schwierigkeiten bei der Herstellung und Benutzung von Aufnahme- und Wiedergabeapparaturen werden beseitigt.
2. Zwischen den beiden Vertragspartnern findet eine Festlegung der Arbeitsteilung statt:

   Arbeitsgebiet der „Tobis“:

   Tonfilmherstellung
   Beratung in Tonfilmfragen
   Verleih von Tonfilmen
   Vergebung von Einfuhr- und Ausfuhrlizenzen, sowie Aufnahmelizenzen
   Vertrieb von Aufnahmeapparaturen.

[18]) Spio-Bericht S. 44.
[19]) „Tobis-Klangfilm“-Prospekt (1. X. 1931).

Arbeitsgebiet der „Klangfilm":

Herstellung aller Aufnahme- und Wiedergabegeräte
Technische Beratung für Aufnahmeanlagen und -Betrieb
Vertrieb von Wiedergabeapparaturen
Revisions- und Störungsdienst
Ersatzteillieferungen
Versuchslaboratorien und begrenzte Tonfilmherstellung.

Für das Aufnahmeverfahren wurde die Bezeichnung „System Tobis-Klangfilm" und für das Wiedergabeverfahren der Name „System Klangfilm-Tobis" gewählt.

Im Uebrigen bestehen weder Bindungen kapitalmäßiger noch personeller Art.[20])

Unter welchen wirtschaftswissenschaftlichen Begriff fällt diese sog. „Interessengemeinschaft"? Eine „Interessengemeinschaft ist sie auf jeden Fall nicht. Denn nach der in der modernen Wirtschaftswissenschaft allgemein anerkannten Begriffsdefinition versteht man unter einer Interessengemeinschaft „vertragsmäßige Vereinbarungen zwischen zwei oder drei selten mehr selbständig bleibenden Unternehmungen, die Gewinne untereinander nach einem bestimmten Schlüssel zu verteilen".[21])

Nach dem vorliegenden Tatbestand (Vertragsinhalt) muß man die Form des Zusammenschlusses zwischen „Tobis" und „Klangfilm" als ein Kartell bezeichnen. Dies aus folgenden Argumenten heraus:

Es wurde von zwei Anbietern — die dasselbe am gleichen Markt bisher anboten — ein Vertrag unterzeichnet mit der Absicht, den Markt monopolistisch zu beherrschen. Das Angebot besteht in einer Mehrheit von Produktionsmitteln (Lizenzen und Apparaturen); und zwar muß die Gesamtheit dieser Kostengüter erworben werden, wenn man das Fertigprodukt (den Tonfilm) herstellen und an den Konsumenten bringen will.

Als Markt für das Angebot der Vertragspartner muß die gesamte Filmindustrie betrachtet werden — also sowohl die Produzenten und Verleiher als auch die Lichtspieltheaterbesitzer. Es ist für unsere Betrachtung unmöglich, die einzelnen Sparten als getrennte Märkte zu bezeichnen. Es hat wirtschaftlich keinen Sinn, den Lichtspieltheaterbesitzern Wiedergabeapparaturen anzubieten, wenn man nicht gleichzeitig die Produzenten mit Aufnahmegeräten versorgt.

Da der zwischen der „Tobis" und der „Klangfilm" abgeschlossene Kartellvertrag nur einfache Beschränkungen der Vertragspartner in Form von Regelungen hinsichtlich der Verteilung der Arbeitsgebiete enthält, wird man von einer niedrigen Stufe des Kartells sprechen müssen.

---

[20]) Persönliche Information bei „Klangfilm".

[21]) Rob. Liefmann: „Kartelle, Konzerne und Trusts" (1930).

Es ist interessant, noch zu bemerken, daß es sich bei dem vorliegenden Zusammenschluß um eine Kombination des staatlich verliehenen Monopols — des Patentes — und des vertraglichen Monopols — des Kartells — handelt.

Die organisatorische Entwicklung des Küchenmeister-Konzerns und seine internationale Ausdehnung.

Der Ausgangspunkt der Entwicklung des Küchenmeister-Konzerns war der vom Spekulationswillen holländischer Finanzkreise getragene Gedanke, nach amerikanischem Vorbild in Europa eine Art Vergnügungsindustrie — „amusement industry" — aufzubauen. Wie schon in anderem Zusammenhang erwähnt, sollte dies im Rahmen eines elektro-akkustischen Großkonzerns geschehen, mit dessen Organisation Heinrich Küchenmeister beauftragt wurde.[22])

Zunächst wurden einige kleinere Fabrikations- und internationale Vertriebsgesellschaften auf dem Schallplatten- und Grammophongebiet gegründet. Im Laufe desselben Jahres (1928) kamen noch mehrere Neugründungen und Beteiligungen hinzu, sodaß Küchenmeister es für nötig hielt, diesen Betätigungszweig innerhalb des Konzerns straffer zu organisieren. Daher gründete er im Oktober 1928 die „N. V. Küchenmeisters Internationale Ultraphon Mij." in Amsterdam, an der die holländischen Banken Oyens en Zoonen, Nederlandsch-Indische Handelsbank und die Incassobank beteiligt waren. Die Berliner Küchenmeistergesellschaft, deren Finanzierung bisher die Commerz- und Privatbank besorgt hatte, brachte an Sachwerten (u. a. 70 Patente) 1,36 Mill. fl mit. Zwei Kapitalerhöhungen — im Gründungsmonat um 800 000 fl und im Mai 1929 um 300 000 fl — ließen das Kapital der Gesellschaft auf 2,46 Mill. fl anwachsen.

Inzwischen war auch schon der Tonfilmzweig des Konzerns organisiert worden. Dieser war von Anfang an immer sehr stark zentralisiert. Es gab von jeher nur eine Gesellschaft, die die Tonfilminteressen zu verwalten hatte, die im Juni 1928 gegründete „N. V. Küchenmeisters Internationale Mij. voor Sprekende Films".

Im Mai 1929 wurde deren A.-K. auf 10 Mill. fl festgesetzt, davon 6,8 Mill. fl begeben. Das wertvollste Aktivum der Gesellschaft war der Anteil an der deutschen „Tobis". Von dieser wurden die Auslandsvertriebsrechte auf Lizenzen und Apparaturen erworben.

Durch den in holländischen Bankenkreisen herrschenden „Elektrofimmel" und die Bereitwilligkeit des Kapitalmarkts, Küchenmeister-Papiere aufzunehmen — die Kurse von bis zu 320% erreichten — wurde die Konzernleitung dazu verführt, immer mehr sich auszudehnen. Diese verhängnisvolle Expansionspolitik interes-

[22]) Beijerinck: „Die Entwicklung der Tonfilmindustrie" (1933).

siert uns deshalb besonders, weil durch sie die „Tobis" und damit die deutsche Filmindustrie stark in Mitleidenschaft gezogen wurde.

Im Frühjahr 1929 wurde beschlossen, auf das „Küchenmeister"-Konzerngebäude eine Dachgesellschaft zu setzen, und als solche wurde im März desselben Jahres die „N. V. Küchenmeisters Internationale Mij. voor Accoustiek" gegründet. Sie wurde mit einem A.-K. von 30 Mill. fl ausgestattet, wovon 14,577 Mill. begeben wurden.[23])

Im Emmissionsprospekt der „Accoustiek" wurde in hochtrabenden Worten von der Notwendigkeit gesprochen, daß — wie in Amerika — ein kommerzieller Zusammenschluß aller Interessenten auf dem Gebiet der Elektroakkustik erfolgen müsse, um „zu einer noch lohnenderen Ausbeutung und zu einer Ausschaltung unfruchtbarer Konkurrenz zu gelangen". Dieses Streben nach der immer „noch lohnenderen Ausbeutung" bestimmte die ganzen wirtschaftlichen Handlungen der dem „Küchenmeister"-Konzern angeschlossenen Gesellschaften — so auch der deutschen „Tobis". Das Opfer dieser Haltung wurde schließlich auch die deutsche Filmindustrie, die getreu den von der holländischen Muttergesellschaft aufgestellten Grundsätzen „ausgebeutet" wurde.

Die „Accoustiek"-Gründung wurde natürlich als Anlaß benutzt, Kapital aufzunehmen. Es wurden für 5 Mill. fl „Accoustiek"-Aktien zu einem Kurs von 130% emmittiert.[24])

Mit der Errichtung der „Accoustiek" hat die Organisation des „Küchenmeister"-Konzerns einen gewissen Abschluß erreicht, nicht aber die Expansion. Diese begann vielmehr jetzt erst richtig. Sie fand ihren Ausdruck

1. in einer kapital- und verwaltungsmäßig stärkeren Beteiligung an den bereits zum Interessensbereich des Konzerns gehörenden Gesellschaften;
2. in der Gründung zahlreicher Tochtergesellschaften zur Vertretung ausländischer Konzerninteressen;
3. in einem immer stärker werdenden Eindringen in die Sparten der Filmindustrie (besonders in Deutschland).

Zu Punkt 1: Im Mai 1929 erwarb die „Sprekende Films" den im Besitz der Schweizer „Triergon"-Gruppe befindlichen „Tobis"-Anteil (3,28 Mill. fl). Man hatte in Amsterdam erfahren, daß dieser abgestoßen würde und daß bereits amerikanische Interessenten für deren Kauf vorhanden seien. Um amerikanischen Einfluß fernzuhalten, intervenierte die „Sprekende Films" sofort und erwarb für eigene Rechnung das fragliche Aktienpaket. Damit war die „Sprekende Films" 68%ige Majoritätsinhaberin der „Tobis". Ein weiterer Aktienkauf steigerte ihren Anteil auf 76%.[25])

---

[23]) Dr. Kiesewetter im „Wirtschaftsdienst" v. 23. V. 1930: Die europäische Tonfilmindustrie, S. 876.
[24]) Beijerinck: a. a. O.
[25]) Dr. Kiesewetter: a. a. O. S. 877 und Beijerinck: a. a. O.

Die nunmehrige Verteilung des „Tobis"-Kapitals:

Ausländischer Besitz:	Deutscher Besitz:
Küchenmeisters Int. Mij. voor Sprekende Films	Commerz- und Privatbank S. Schönenberger & Co. Deutsche Tonfilm AG Messterton AG u. a.
76%	24%

Der Aufbau des Küchenmeister-Konzerns.[26])

Holländische Bankengruppe:

Oyens en Zoonen
Nederlandsch-Indische Handelsbank
Incasso Bank

Die Dachgesellschaft des Konzerns:

„N. V. Küchenmeisters Int. Mij. voor Accoustiek"
30 Mill. fl, davon 14,557 Mill. begeben.

Die Verwaltungsgesellschaft für den Tonfilmzweig:

„N. V. Küchenmeisters Int. Mij. voor Sprekende Films"
10 Mill. fl, davon 6,8 Mill. begeben.

Die Verwaltungsgesellschaft für den Radiozweig:

„N. V. Küchenmeisters Int. Radio Mij."
2 Mill. fl.

Die Verwaltungsgesellschaft für den Schallplattenzweig und die ihr unterstellten Gesellschaften:

„N. V. Küchenmeisters Int. Ultraphon Mij."
6 Mill. fl, davon 2,46 Mill. begeben.

Nederlandsche Ultraphon Mij.
Schwarzpunkt G. m. b. H.
Bertona G. m. b. H.
Petrophon G. m. b. H.
Deutsche Ultraphon G. m. b. H.

Der Dachgesellschaft direkt unterstellte Vertriebsgesellschaften des Schallplattenzweigs:

Heimton Damnitz (100%)
Ultraphon Orchestrola Schallplatten-vertriebs-G.m.b.H.
Orchestrola Vocalion AG (51%).
Wichtige Patentbeteiligung:
Telegraphon AG (20%).

[26]) Material aus Dr. Kiesewetter: a. a. O.

Die außerdeutschen Filmländer und das europäische Tonfilmkartell.

Die Zentral- und Ausgangspunkte der europäischen Tonfilmkonzentration waren Berlin und Amsterdam; letzteres besonders in finanzieller Hinsicht. Tatsächlich gelang es auch nur, die deutsche (und österreichische) Filmindustrie unter das Tonfilmmonopol zu zwingen. Der Versuch, andere Filmwirtschaften monopolistisch zu beherrschen, scheiterte im Gebiet der freien Konkurrenz an der Konkurrenz der Amerikaner und in dem Gebiet, das der deutsch-holländischen Patenthaltergruppe als Monopol zugeteilt war, an dem Widerstand der nationalen Filmindustrien. Nur die deutsche Filmindustrie — und darüber hinaus die deutsche Wirtschaftspolitik — fand nicht Mittel und Wege, zu verhindern, daß eine von überwiegend ausländischem Kapital finanzierte Monopolgesellschaft mit schärfsten Monopolmitteln sie in ihren Machtbereich zwang.

In Frankreich war schon zur Zeit des Stummfilms die Gefahr gegeben, daß eine Ueberfremdung durch die amerikanische Filmindustrie eintreten konnte, die den französischen Filmmarkt zu 75 % versorgte. In Abwehr der amerikanischen Ausdehnungsbestrebungen hatten sich die größten französischen Filmunternehmen zusammengeschlossen. So waren aus der Fusion der „Franco Film" mit der „Etabl. Aubert" die „Aubert-Franco Film Réunies" entstanden und aus dieser zusammen mit dem größten französischen Lichtspieltheaterkonzern — „Etabl. Gaumont" — im März 1930 die „Gaumont-Franco Film-Aubert" (G. F. F. A.). In diese Fusion wurde gleichzeitig eine Tonfilmapparatebaufirma einbezogen, die „Etabl. Coutinsouza".

Zur deutschen Filmindustrie bestanden wichtige Beziehungen. Der zwischen der früheren „Franco Film" und dem „DLS" abgeschlossene Film-Austauschvertrag wurde mit in die „G.F.F.A." übernommen; ebenso die Verträge zwischen der „Ufa" und der „Gaumont", die sich auf denselben Gegenstand bezogen. „Klangfilm" und „Gaumont" hatten Abmachungen in Bezug auf Patentaustausch und Tonfilmapparategeschäft getroffen, die ebenso weiterliefen.

Wie die „G.F.F.A." war auch der Pathé-Konzern ein kombiniertes Unternehmen, das Produktions-, Verleih- und Theaterbetriebe vereinigte. Die „G.F.F.A." verfügte über 45 Theater mit rund 45 000 Sitzplätzen, die „Pathé-Cinéma" — die Holdinggesellschaft des Pathé-Konzerns — über 51 Kinos mit rund 61 000 Plätzen.

Sowohl bei der Konzentration als auch bei der Tonfilmumstellung war durch die beiden Konzerne die Finanzhilfe von Banken beansprucht worden. So kam es, daß beide Unternehmen durch den Oustric-Skandal im Jahre 1930 stark in Mitleidenschaft gezogen wurden. Der Erwerb der ins Wanken geratenen, beiden größten französischen Filmunternehmen durch amerikanische Konzerne (Fox und RKO) konnte nur durch energisches Eingreifen des französischen Ministerrats verhindert werden.

Der Status der beiden Unternehmen war auch in der Folge nichts weniger als solid. Im Jahr 1934 brach die „G.F.F.A." zusammen, und auch die „Pathé-Cinéma" mußte saniert werden.

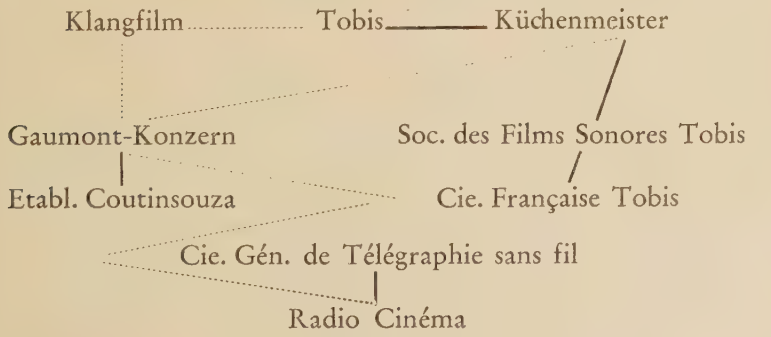
Die französische Filmwirtschaft verfügte gleich nach dem Beginn der Umstellung über eigene Tonfilmapparateproduzenten. Und zwar lag die Herstellung der Aufnahmeapparaturen und der Wiedergabegeräte getrennt organisiert. Die erstere besorgte die „Radio Cinéma" — eine Tochtergesellschaft der „Cie. Générale de Télégraphie sans fil"; die letztere die „Etablissements Coutinsouza" (Gaumont-Konzern). Vertragliche Beziehungen zwischen den beiden Gruppen bestanden dadurch, daß die damalige „Aubert-Franco Film Réunies" mit der „Radio Cinéma" in ein vertragliches Verhältnis eingegangen war, das in der Presse als Interessengemeinschaft bezeichnet wird, über dessen Inhalt aber nichts bekannt ist.[27])

Neben der Pflege der vertraglichen Beziehungen zur französischen Filmindustrie sorgte die „Küchenmeister-Tobis-Klangfilm"-Gruppe auch sehr bald für die direkte Vertretung ihrer Interessen auf dem französischen Tonfilmmarkt. Dies geschah durch die Gründung zweier Tochtergesellschaften.

Im Februar 1929 errichtete die „Sprekende Films" die „Société des Films Sonores Tobis" (Paris). Diese mit einem A.-K. von 10 Mill. frcs ausgestattete Gesellschaft hat als Aufgabengebiet die Produktion von Tonfilmen nach dem „System Tobis-Klangfilm" — damit verbunden die Verwaltung der „Tobis"-Ateliers in Paris-Epinay — und die Vergebung der „Küchenmeister-Tobis-Klangfilm"-Lizenzen an die französischen Produzenten.

Die im Oktober desselben Jahres gegründete „Cie. Française Tobis" (A.-K. 9 Mill. frcs) vertreibt die „Klangfilm-Tobis-Wiedergabeapparaturen in Frankreich, Belgien und Luxemburg. Nebenherlaufend besorgt sie die Finanzierung des Apparateabsatzes.[28])

Die Beziehungen der Küchenmeister-Tobis-Klangfilm-Gruppe zur französischen Filmwirtschaft.



[27]) Dr. Kiesewetter: a. a. O. S. 879.
[28]) a. a. O. S. 878.

Die französische Filmindustrie befindet sich in der günstigen Lage, einer Reihe miteinander konkurrierender Apparatelieferanten gegenüberzustehen. Der Produzent hat die Wahl, nach dem Verfahren der „Western", der „RCA" oder nach dem der Tobis zu drehen. Ebenso kann der Theaterbesitzer deutsche, französische oder amerikanische Apparaturen kaufen.

Aehnlich wie in Frankreich liegen die Verhältnisse in England. Da nahezu der gesamte englische Filmverleih in amerikanischen Händen sich befand und die amerikanische Filmindustrie zu 60% den englischen Filmmarkt versorgte, bestand auch hier eine starke Ueberfremdungsgefahr.

Die für den Tonfilm wichtigste englische Gruppe war der Schlesinger-Konzern, dessen Interessen in England durch die „British Talking Pictures Corp." vertreten wurden. Seine Bedeutung lag 1. darin, daß er über die Lee de Forest-Patente verfügte und 2. darin, daß er einen ausgedehnten Theaterbesitz in England und dessen Dominions und Kolonien hatte. Außerdem reichten die Beziehungen des Konzernleiters J. Schlesinger als Bank- und Versicherungsmann über die ganze Welt.[29])

Konkrete Verhandlungen wurden zwischen der „Küchenmeister-Tobis"-Gruppe und dem Schlesinger-Konzern im Sommer 1929 eingeleitet. Sie führten am 11. September zum Abschluß eines Vertrages über eine weitgehende Zusammenarbeit auf dem Gebiet des Tonfilms, zu deren Verwirklichung die „Associated Filmindustries (Asfi) Ltd." gegründet wurde. An dem 1 Mill. Pf. Sterling A.-K. war die „Küchenmeisters Int. Mij. voor Sprekende Films" ursprünglich mit 51,5%, später mit 68% beteiligt.

Für die deutsche Apparateindustrie stellte sich gleich nach der „Asfi"-Gründung ein erfreulicher Erfolg ein: Die „Klangfilm" erhielt einen Auftrag auf Lieferung von 300 Wiedergabeapparaturen für die Theater der „African Consolidated Investment Trust Corp.", die den südafrikanischen Kinobesitz des Schlesinger-Konzerns verwaltet.[30])

Das gemeinsame Vorgehen gegen die amerikanische Tonfilmindustrie (Elektrokonzerne) fand zunächst darin seinen Ausdruck, daß den mit „British Talking"-Geräten ausgerüsteten Theatern verboten wurde, nach „System Western Electric" aufgenommene Tonfilme vorzuführen. Diesem „interchangeability"-Verbot von Seiten der „British Talking Pictures" war ein solches der „Western" bereits vorausgegangen. D. h.: Auf „Western"-Apparatur durften nur „Western"-Tonfilme wiedergegeben werden, und „Western"-Tonfilme durften nur auf „Western"-Apparatur wiedergegeben werden. (Dieses monopolistische Machtmittel ist am ehesten mit dem „Exklusivverkehr" der Kartelle zu vergleichen.)[31])

Um die Jahreswende 1929/30 ergaben sich grundlegende Veränderungen in der Teilhaberschaft an der „Asfi". Die „British Tal-

[29]) F.-K. v. 20. IX. 1929.
[30]) und [31]) „Spio"-Bericht S. 46.

king" zog sich von der direkten Mitarbeit zurück — angeblich, weil sie dadurch, daß sie von der „RCA" Lizenzen für die Herstellung elektrischer Musikreproduktionsapparate erwarb, in Konkurrenz zur „Küchenmeister" geriet.

Wichtig für die nunmehrige Tochtergesellschaft des „Küchenmeister"-Konzerns war, daß die Lee de Forest-Patente und die ehemaligen „British Talking"-Ateliers bei ihr verblieben.

Zur Vertretung der deutschen Apparatebauinteressen — deren Schwerpunkt bekanntlich bei der „Klangfilm G.m.b.H." liegt — wurde im Mai 1929 die „Klangfilm (Great Britain) Ltd." in London gegründet. Der Zweck dieser Gründung war in erster Linie der, daß „Klangfilm"-Aufnahme- und Wiedergabeapparaturen in England selbst hergestellt werden sollten, da die aus Deutschland eingeführten mit einem sehr hohen Einfuhrzoll belegt waren.[32])

Die „Klangfilm"-Arbeit erbrachte nicht die erhofften Erfolge. Das hat seinen Grund wohl darin, daß die amerikanische Konkurrenz einen zu großen zeitlichen Vorsprung hatte. Es konnten nur eine verhältnismäßig kleine Anzahl Theater mit Wiedergabeapparaturen ausgerüstet werden. Auch einige Tonfilme der „First National Sound Pict." wurden nach dem Klangfilm"-Verfahren aufgenommen.

Hinsichtlich der Konkurrenzverhältnisse auf dem Markt für Aufnahme- und Wiedergabeapparaturen gilt für England dasselbe wie für Frankreich. Amerikanische und europäische Verfahren bewerben sich um ihre Kunden, die englischen Produzenten und Lichtspieltheater.

Die übrigen europäischen Länder spielten bei der Umstellung keine aktive Rolle, da sie nur eine sehr geringe eigene Produktion haben. Sie werden bei der Behandlung der Verteilung der internationalen Kartellgebiete (im nächsten Kapitel) zur Sprache kommen.

Kampf und Einigung zwischen der deutschen und amerikanischen Tonfilmindustrie.

Der Abschluß des „Pariser Tonfilmfriedens".

Die „Interessengemeinschaft Tobis-Klangfilm" hatte gleich nach ihrem Entstehen Gelegenheit, an eine ihrer Hauptaufgaben — den Schutz der deutschen Filmindustrie gegen das Eindringen amerikanischen Einflusses — praktisch heranzugehen:

Die „Warner Bros." hatte die Mehrheit der „National Film AG" in Berlin aufgekauft und diese als Verleihfirma für den Vertrieb ihrer amerikanischen Tonfilmproduktion in Deutschland aufgezogen. Im Mai 1929 pachtete sie von der Ufa den Berliner „Gloria-Palast" und baute dort eine „Western-Vitaphone"-Apparatur ein.[33])

---

[32]) Kiesewetter: a. a. O. S. 877.
[33]) „Spio"-Bericht S. 45.

„Warner Bros." und „Western Electric" — als gemeinsame Ausbeuter des „Vitaphone-Systems" — erklärten, daß sie das Vorführen der nach ihrem Verfahren aufgenommenen Tonfilme nur auf „Western"-Apparatur zulassen würden (Verbot der „interchangeability"). Demgegenüber stellte sich die „Tobis-Klangfilm" auf den Standpunkt, daß die Wiedergabe der nach dem „Vitaphone-System" aufgenommenen Tonfilme in Deutschland lizenzpflichtig sei, ganz unabhängig davon, auf welcher Apparatur diese erfolge.

Als daher der erste „Warner-Vitaphone"-Tonfilm — der „Singing Fool" — im „Gloria-Palast" anlaufen sollte, beantragte „Siemens & Halske" eine einstweilige Verfügung gegen „Warner-National" wegen Verletzung ihrer Verstärkerpatente. Der Versuch mißlang. Ebenso ein solcher der „Telefunken AG" wegen Benutzung des „Lieben-Verstärkers". So konnte die deutsche Uraufführung des „Singing Fool" ungehindert am 3. Juni 1929 stattfinden.[34])

Aber schließlich hatten die Bestrebungen der deutschen Patentmonopolgruppe doch noch Erfolg, als eine Revisionsklage der „Telefunken AG" am 21. Juli beim Berliner Kammergericht durchging. Die weitere Vorführung von „Vitaphone"-Tonfilmen konnte von den Inhabern der „Lieben"-Patente untersagt werden.[35])

Es muß hierbei betont werden, daß das von Seiten der deutsch-holländischen Patenthalter Getane lediglich als Abwehrmaßnahme gegen die auf Machtausdehnung abzielende Haltung der Amerikaner aufzufassen ist. „Küchenmeister-Tobis" und „Klangfilm" waren von Anfang an bereit, die Fragen des Tonfilmpatentkomplexes auf friedlicher, vertraglicher Grundlage zu lösen.

Es waren nämlich in Europa allmählich unerträgliche Zustände eingerissen. Die amerikanischen Verleiher konnten aus zweierlei Gründen ihre Tonfilme nicht absetzen; einmal wegen des „interchangeability"-Verbotes, zum anderen wegen der energischen Abwehrhaltung der „Küchenmeister-Tobis-Klangfilm". Diese hatte aber noch keine eigene Produktion am Markte anzubieten; die Folge davon war, daß in England eine große Anzahl von Theatern, die mit „Klangfilm-Tobis"-Apparaturen ausgerüstet waren, schließen mußte.

Um der „interchangeability" — als der einzig möglichen Grundlage für rentable Tonfilmarbeit — einen Weg zu bahnen, fuhren im Juni 1929 Vertreter des deutsch-holländischen Tonfilmblocks nach New-York. Die Bedingungen der amerikanischen Elektrokonzerne waren die folgenden: 1. sollte die amerikanische Filmindustrie den englisch sprechenden Teil der Welt als Monopol gesichert erhalten und 2. sollte in Deutschland kein Einfuhrkontingent auf amerikanische Filme errichtet werden dürfen. Diese von einem rein wirtschaftsimperialistischen Standpunkt aus diktierten Vorschläge mußten natürlich abgelehnt werden.[36])

---

[34]), [35]) und [36]) a. a. O., S. 45.

Inzwischen war die Stellung der europäischen Tonfilmmonopolgruppe durch die Ausdehnung des „Küchenmeister"-Konzerns weiter verstärkt worden. Auf der anderen Seite fielen die amerikanischen Produzenten und Verleiher der „Western" in den Rücken, indem die Firmen „Paramount", „Metro-Goldwyn-Mayer", „Fox", „Universal Pict.", „United Artists" und „Warner Bros." eine schriftliche Erklärung abgaben, daß in Zukunft die von ihnen produzierten Filme auf jedweder Apparatur wiedergegeben werden dürften.

Man kann sich ja über die praktische Bedeutung dieser Manifestation streiten — denn schließlich ist ja die „Western" die Besitzerin der Tonfilmpatente —; auf jeden Fall zeigt sie aber, daß selbst die amerikanische Filmindustrie die Haltung der „Western" scharf verurteilte.

So war die Lage, als im September erneut — diesmal in London — zu Verhandlungen mit den Vertretern der amerikanischen Elektrokonzerne geschritten wurde. Die Forderungen der europäischen Tonfilmpatentgruppe lauteten:

1. sollten die Amerikaner für die widerrechtliche Benutzung der Patente der europäischen Monopolgruppe eine Entschädigung bezahlen;
2. sollte eine gerechte, der Bedeutung der Partner angemessene Verteilung des Weltmarktes vertraglich festgelegt werden;
3. sollte auf der ganzen Welt die „interchangeability" gewährt werden.

Da diese drei Punkte von den Vertretern der amerikanischen Patenthalter abgelehnt wurden, verliefen auch die Londoner Tonfilmverhandlungen ergebnislos.[37])

Der bisherige Erfolg der europäischen Monopolgruppe bestand darin, daß es ihr gelungen war, mit Hilfe ihrer Patentstellung Zeit zu gewinnen, d. h. zu verhindern, daß die amerikanische Apparatebau- und Filmindustrie ihren Vorsprung ausnutzen und beherrschenden Einfluß auf den deutschen bezw. europäischen Filmmarkt erlangen konnte. Die endgültige Entscheidung lag aber in dem Punkt, ob es den europäischen Patenthaltern gelang, die wirtschaftlichen Voraussetzungen zu schaffen, unter denen eine europäische Tonfilmproduktion ins Leben gerufen werden konnte. Hier zeigten sich — wie später ausführlich darzustellen sein wird — erhebliche Schwierigkeiten.

Mit einer Reihe von Gemeinschaftsproduktionsverträgen zwischen Patenthaltern und Produzenten wurde ein Anfang mit der positiven Tonfilmarbeit gemacht. Die daraus hervorgegangenen ersten deutschen Tonfilme waren im In- und Ausland sehr erfolgreich. Diese Tatsache stärkte die Stellung gegenüber der amerikanischen Konkurrenz.[38])

---

[37]) a. a. O. S. 46.
[38]) Dr. Katona: „Der Tonfilm" im „Deutschen Volkswirt" v. 22. VIII. 1930.

In derselben Richtung wirkte das immer schärfer werdende Drängen der amerikanischen Filmkonzerne nach einer Klärung des Verhältnisses zur europäischen Tonfilmindustrie. Schließlich kam es zum offenen Bruch zwischen „Warner Bros." und „Western", als letztere mit der „Tobis" einen Vertrag über eine gemeinsame Produktion nach dem „Tobis-Klangfilm-System" eingingen und darüber hinaus sich sogar verpflichteten, für die in Amerika nach dem „Western-Verfahren" aufgenommenen Tonfilme in Europa Lizenzen an die „Tobis" zu zahlen.[39])

Unter diesen — für die Amerikaner diesmal wesentlich ungünstigeren — Bedingungen wurde im Sommer 1930 eine neue Tonfilm-Konferenz nach Paris einberufen. An den Verhandlungen nahmen teil:

Die amerikanischen Elektrokonzerne „Western Electric" — vertreten durch die „Electrical Research Products Inc." — und die „Radio Corp. of America" — vertreten durch die „RCA-Photophone Inc.".

Die amerikanischen Filmkonzerne „Paramount", „Metro-Goldwyn-Mayer", „Fox", „Universal Pictures", „United Artists", „Radio Keith Orpheum", „Educational Film", „Pathé Exchange" und „Tiffany Steel".

Die europäische Tonfilmpatentgruppe „N. V. Küchenmeisters Int. Mij. voor Sprekende Films", „Tonbildsyndikat AG", „Films Sonores Tobis", „Associated Film Industries Ltd." und „Klangfilm G.m.b.H." — vertreten durch Siemens & Halske" und „AEG".[40])

Bezeichnend ist, daß kein einziger Vertreter der deutschen Filmindustrie eingeladen wurde.

Nach langen, schwierigen Verhandlungen wurde Ende Juli 1930 der „Pariser Tonfilmfrieden" unterzeichnet. Nach der Darstellung der deutsch-holländischen Partner umfaßt der Vertrag folgende Punkte:[41])

1. Der Weltfilmmarkt wird in drei Gebiete eingeteilt; in zwei von diesen wird die Konkurrenz ausgeschaltet, im dritten wird sie friedlich geregelt.
2. Die Vertragspartner stehen in Zukunft in einem ständigen Austausch ihrer Patente und Erfahrungen.
3. Alle schwebenden Prozesse werden beendigt (ohne Abwarten einer Entscheidung).
4. Lizenzen und ähnliche Gebühren werden international festgelegt.
5. Die Vertragspartner garantieren sich gegenseitig die „interchangeability".
6. Gemeinsames Vorgehen gegen Konkurrenz Dritter.

[39]) Dr. Kiesewetter: a. a. O. S. 881
[40]) Dr. Nölle in der „Woche" v. 4. VII. 1931.
[41]) „F.-Z." v. 10. VIII. 1930.

Zu Punkt 1:

Gebiet I ist Exclusivgebiet der „Küchenmeister-Tobis-Klangfilm"-Gruppe. Dies bedeutet, daß innerhalb dieses Gebietes Tonfilme nur nach deren Verfahren aufgenommen und wiedergegeben werden dürfen. Ferner fließen alle Einnahmen aus Lizenzen und Apparateverkäufen an die beherrschende Patentgruppe.

Gebiet I umfaßt Deutschland, Oesterreich und seine Nachfolgestaaten, die Schweiz, die Skandinavischen Länder, Holland und Holländisch-Indien.

Gebiet II ist Ausschließlichkeitsgebiet der amerikanischen Elektrogruppe, die darin dieselben Rechte besitzt, wie die deutsch-holländische in dem ihrigen.

Gebiet II umfaßt die Vereinigten Staaten, Kanada, Australien, Indien und Rußland.

Gebiet III ist das Gebiet der „freien Konkurrenz", innerhalb dessen die Vertragspartner die gleichen Betätigungsrechte haben. (Gleich in Paris wurden Abmachungen getroffen, um einen scharfen Konkurrenzkampf zu vermeiden.)

Gebiet III umfaßt die außerhalb der Gebiete I und II gelegenen Länder.

Hinsichtlich England wurde eine Sonderabmachung getroffen: Die Einnahmen aus dem Lizenz- und Apparategeschäft fließen in einen Pool, dessen Gelder zu 75% an die amerikanischen und zu 25% an die europäischen Patenthalter verteilt werden. Diese Regelung gilt für die ersten vier Jahre der Vertragsdauer.

Zu Punkt 5:

Mit der Bestimmung, daß von nun an jeder Tonfilm — gleich, nach welchem System er aufgenommen wurde — auf jeder Apparatur wiedergegeben werden durfte, war die Grundlage für einen internationalen Filmaustausch gegeben, der für die Rentabilität der Tonfilmproduktion unentbehrlich ist.

Zu Punkt 6:

Die in diesem enthaltene Abmachung spiegelt deutlich die monopolistische Absicht der Vertragsparteien wider.

Die Vertragsdauer wurde auf 15 Jahre festgelegt.

Bei der Betrachtung des Vertragsinhalts erkennen wir, daß es sich beim „Pariser Tonfilmfrieden" um den Abschluß eines Kartells handelt. Eine Mehrheit von Anbietern einigt sich vertraglich in der Absicht, gemeinsam einen Markt monopolistisch zu beherrschen.

Die Art der Regelung, wie dieses Ziel erreicht werden soll, — die Einteilung des bisher in Konkurrenz belieferten Marktes in Gebiete, die jetzt jeweils von der dazu bestimmten Gruppe monopolistisch versorgt werden sollen — berechtigt zu der Bezeichnung Gebietskartell. Da das dem Vertrag unterworfene Gebiet über Landesgrenzen weggeht, sprechen wir von einem internationalen Gebietskartell.

Wie bei der „Interessengemeinschaft Tobis - Klangfilm“ liegt auch hier die Kombination zweier Monopolformen — des staatlich verliehenen und des vertraglichen Monopols — vor.

Das Zustandekommen des Pariser Tonfilmkartells war für die deutsch-holländische Patentgruppe ein Erfolg; gelang es ihr doch, ihre Forderungen im wesentlichen durchzudrücken. Die Erreichung ihrer Absicht, einen großen Teil der europäischen Filmindustrien monopolistisch zu beherrschen, konnte ihr von den amerikanischen Elektrokonzernen nicht mehr strittig gemacht werden.

Für die deutsche Filmindustrie war der Erfolg des Tonfilmabkommens ein sehr zweifelhafter. Sie war einer zu 75% mit ausländischem Kapital finanzierten Monopolgruppe ausgeliefert worden, deren Ziel und Zweck sich in Nichts von denen der amerikanischen Patenthalter unterschied und die lauten: Benutzung der deutschen Filmindustrie als Basis für die rücksichtslose, monopolistische Ausnutzung der (in rein spekulativer Absicht finanzierten) Tonfilmpatente.

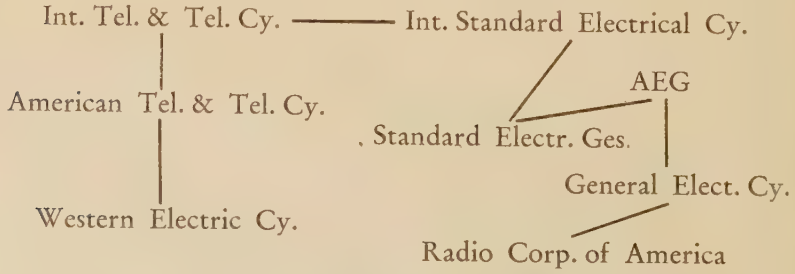
Ein für die deutsche Wirtschaft positives Ergebnis war dies, daß nun die Tonfilmgeräte in Deutschland hergestellt und eine eigene, deutsche Filmproduktion erhalten wurden, also deutsche Künstler und Arbeiter Beschäftigung erhielten.

Daß es endlich doch noch zu einer Einigung zwischen den Tonfilmpatenthaltern Europas und Amerikas kommen konnte, ist nicht zuletzt den Beziehungen zu verdanken, die — vertraglich und kapitalmäßig — unter den Elektrokonzernen der alten und neuen Welt bestanden.

Diese anzudeuten ist der Zweck der beiden folgenden Tabellen (besonders der ersten).

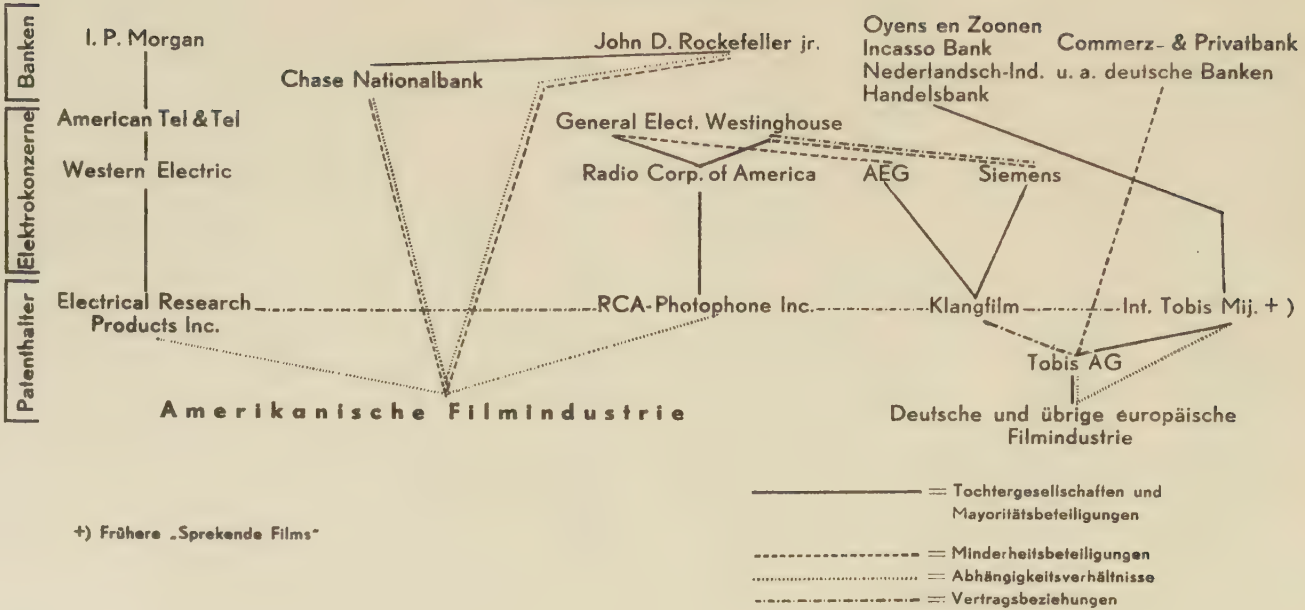
Tabelle I.

Internationale, kapitalmäßige Beziehungen unter dem Tonfilmpatentkapital.



Zur Erläuterung von Tabelle I: „Western Electric“ ist eine Tochtergesellschaft der „American Telephone & Telegraph Cy.“, die ihrerseits zum „International Telephone & Telegraph“-Konzern gehört. Derselben Elektrogruppe steht die „International Standard

Tonfilmfinanzierung.



+) Frühere „Sprekende Films"

Electrical Cy." nahe, die zusammen mit der „AEG" die „Standard Elektrizitätsgesellschaft" in Berlin gegründet hat.

Von der „AEG" aus führen wieder Fäden zur „Radio Corp. of America"; und zwar über die „General Electric Cy." die Aktionärin bei der „AEG" und Majoritätshalterin bei der „RCA" ist. Ursprünglich war auch die „American Tel. & Tel. Cy." an der „RCA" beteiligt; heute bestehen zwischen den beiden Firmen keine Verbindungen mehr.

Tabelle II stellt Dinge schematisch dar, die aus den vorhergegangenen Kapiteln bekannt sind: Finanzierung der amerikanischen Elektroindustrie und der europäischen Patenthalter durch Banken, die Abhängigkeit der amerikanischen Filmindustrie von Banken und Elektrokonzernen.

Die schwarzen Verbindungslinien deuten auf Abhängigkeitsverhältnisse hin, die besonders durch Ausnutzung von Monopolstellungen von Seiten vorgeschalteter Industrien entstanden. Mit ihnen gehen natürlich Kapital- bezw. Kreditbeziehungen parallel.

Die durch doppelfeine Linien gekennzeichneten Vertragsbeziehungen sind solche kartellistischer Art und solche, die sich nur auf Patentaustausch beschränken (letztere unterbrochen).

Nachdem die internationalen Voraussetzungen für die Monopolmacht des Tonfilmpatentkartells (das Entstehen der Monopolposition) dargestellt wurden, wenden wir uns der Betrachtung der Situation der deutschen Filmindustrie zu, so wie sie das Monopol bei dem Beginn seiner wirtschaftlichen Tätigkeit antraf.

Wirtschaftliche Lage und Struktur der deutschen Filmindustrie am Ende der Stummfilmzeit; ihre Bedeutung für die Umstellung.

Die wirtschaftliche Lage der deutschen Filmindustrie war in der letzten Periode des Stummfilms sehr schlecht. Dies war vor allem in den Verhältnissen im internationalen Filmhandel begründet; und dieser ist für die Rentabilität von großer Wichtigkeit. Und besonders für die der deutschen Filmindustrie, die ihre Kosten zu höchstens 60—70% im Inland amortisieren kann.

Während der Inflationszeit hatte der deutsche Filmexport — bedingt durch das Valutadumping — geblüht. Nach der Stabilisierung der Mark setzte eine starke Reaktion ein. Die große Anzahl ausländischer — in erster Linie amerikanischer — Filme, die zuvor wegen der aussichtslosen Gewinnchancen nicht nach Deutschland verliehen wurden, überschwemmten jetzt mit einem Mal den deutschen Markt. Und da sie bereits auf dem Weltmarkt zu einem hohen Prozentsatz amortisiert waren, konnten sie zu konkurrenzlos niederen Verleihpreisen angeboten werden. Die gleichzeitige Erhöhung der deutschen Produktionskosten erschwerte auf der anderen Seite die Ausfuhr deutscher Filme.

Die wirtschaftliche Lage der deutschen Filmindustrie wird schlagartig durch die folgenden Verlustziffern beleuchtet: Bei der „Ufa" gingen in den Jahren 1924—1926 allein 70 Millionen RM verloren.

In die „Phoebus AG" steckte das Reich 20 Millionen RM Subventionen, ohne an der Wirtschaftlichkeit dieser Firma Grundlegendes damit ändern zu können.

Da durch die dauernden Verluste das Kapital der deutschen Filmindustrie bald aufgezehrt war, sah sie sich gezwungen, nach Krediten umzusehen. Die wesentlich kapitalkräftigere amerikanische Filmindustrie zeigte sich zur Gewährung von Anleihen bereit; denn für sie war die schlechte wirtschaftliche Lage der deutschen Filmindustrie eine willkommene Gelegenheit, ihre Macht auf diese auszudehnen. Nur so kann man die Bedingungen erklären, die die Amerikaner an die Anleiheverschaffung knüpften.

Als Beispiel eines solchen Anleihevertrags sei der „Parufamet-Vertrag" erwähnt: Dieser wurde 1926 zwischen der „Ufa" einerseits und der „Paramount" und der „Metro-Goldwyn-Mayer" anderseits abgeschlossen. Sein Inhalt besteht darin, daß der „Ufa" gegen die folgenden Bedingungen eine 10-jährige, 7½ %ige Anleihe in Höhe von 4 Millionen Dollar gewährt wird: Die „Parufamet" hatte das Recht, sich jährlich die 20 besten „Ufa"-Filme auszusuchen und sie im Ausland zu vertreiben. Die „Ufa" war verpflichtet, die Hälfte der Spieltage ihrer Theater mit Filmen der amerikanischen Teilhaber der „Parufamet" zu besetzen.[42])

Bei der Sanierung der „Ufa" — im Jahr 1927 — erschien es der Konzernleitung mit Recht als eine der wichtigsten Aufgaben, diesen Vertrag, der die „Ufa" in starke Abhängigkeit von der amerikanischen Filmindustrie brachte, zu liquidieren. Zunächst gelang es, die Bedingungen für die „Ufa" günstiger zu gestalten; und im August 1932 lief der Vertrag endgültig ab.

Aehnlichen Charakter trug auch der zwischen der „Ufa" und der „Universal Pictures" laufende sog. „Laemmle-Vertrag". Dieser erwies sich schon nach kurzer Gültigkeitsdauer als von der „Ufa" unerfüllbar und wurde gekündigt.

„Für die Ablösung solcher alter Verträge, für Abfindungen und sonstige Verpflichtungen" wandte die „Ufa" im Geschäftsjahr 1927/28 6 654 500 RM auf.[43])

Nachdem einige Beispiele angeführt wurden, die für die wirtschaftliche Lage der deutschen Filmindustrie am Ende der letzten Stummfilmzeit repräsentativ sind, wollen wir einen Blick auf ihre Struktur werfen:

Weitaus die Mehrzahl der Produktions-, Verleih- und Theaterfirmen waren solche mittlerer und kleinerer Größe. Im Jahre 1928 wurden beispielsweise von den 224 langen Spielfilmen der Jahresproduktion nur 60 von Firmen mit über 10 Filmen Anteil hergestellt. Aehnlich dezentralisiert war auch der Verleih.[44])

Die deutsche Filmindustrie hatte — im Gegensatz zur amerikanischen — am Ende der Stummfilmzeit keine größere Konzentrationsbewegung durchgemacht. Leichte Ansätze zu einem Zu-

[42]) R. Lipschütz: „Der Ufa-Konzern" S. 12.
[43]) Ufa-Geschäftsbericht 1927/28.
[44]) HdF, Bd. III; S. 26.

sammenschluß in Richtung vom Rohstoff zum Endprodukt machten sich in Beteiligungen geringen Umfangs von Rohfilmfabrikanten an Produktionsfirmen bemerkbar. Auch Verleger (z. B. Ullstein) — die anläßlich der Verfilmung von Büchern Umsätze mit der Filmindustrie getätigt hatten — waren Aktionäre bei Produktionsgesellschaften geworden.

Innerhalb der deutschen Filmwirtschaft gab es nur drei größere Konzerne:

Die „Universum Film AG" war im Jahre 1917 auf Betreiben militärischer Behörden (OHL, Kriegsministerium, Militärische Stelle des Auswärtigen Amts) gegründet worden; sie sollte wichtige Aufgaben propagandistischer Art erfüllen.

Beteiligt waren an der Gründung die „Nordisk Film Cy.", Kopenhagen — die in Deutschland einen ausgedehnten Theaterpark besaß —, ein Bankenkonsortium unter Führung der „Deutschen Bank" und das Deutsche Reich. Bei der im Jahre 1927 erfolgten Sanierung ging die Aktienmajorität an den Hugenberg-Konzern über. Ferner erschienen als Aktionäre „IG-Farben" und die „Glanzstoff AG" (Eastman Kodak), an die die Ufa von Rohfilmlieferungen her verschuldet war.

Der Ufa-Konzern stellt ein horizontales und vertikales Konzentrationsgebilde dar; bei seiner Gründung wurden sowohl Betriebe derselben Produktionsstufe als auch solche verschiedener Produktionsstufen zusammengefaßt. Es sind in ihm Produktionsbetriebe, eine Kopieranstalt, Verleih, Kinobetriebe und eine Handelsgesellschaft für den Vertrieb aller, das Kinogeschäft betreffenden Artikel vereinigt.

Die Dachgesellschaft des Ufa-Konzerns ist eine Beteiligungsgesellschaft; und da sie in den meisten Fällen im Besitze einer starken Majorität der von ihr verwalteten Gesellschaften ist, muß sie als Kontrollgesellschaft bezeichnet werden.[45])

Das A.-K. der „Universum-Film AG" betrug bei der Gründung 25 Mill. Mark, wurde dann während der Inflation auf 300 Mill. Mark erhöht. Die Goldmark-Umstellung erfolgte auf 45 Mill. RM, auf welcher Höhe das A.-K. auch nach der Sanierung belassen wurde.

Besonders wichtig im Hinblick auf die Tonfilmumstellung ist die Tatsache, daß der Ufa-Konzern rund 100 Theater besitzt; davon sind 75 100%ig eigen, an den übrigen ist er stark beteiligt. Die Sitzplatzzahl der Ufa-Theater beträgt insgesamt über 100 000.[46])

Der zweitgrößte Film-Konzern der Stummfilmzeit war die „Münchener Lichtspielkunst (Emelka) AG", die mit einem A.-K. von 5 Mill. Mark ausgestattet war. Auch sie enthält Betriebe sämtlicher Sparten der Filmindustrie. Der Theaterpark wurde bedeutend erweitert, als im Jahre 1927 aus den Händen des Reichs die Aktien der „Phoebus AG" übernommen wurden.

---

[45]) Liefmann: „Kartelle" S. 344.
[46]) R. Lipschütz: a. a. O.

Am A.-K. der Emelka sind verschiedene Banken beteiligt, darunter am stärksten die „Bayerische Vereinsbank" und die „Bayerische Hypotheken- und Wechselbank. Zeitweilig war die französische Filmindustrie stark an der Emelka interessiert („Pathé", Kohan).[47])

An dritter Stelle innerhalb der deutschen Filmindustrie der Vortonfilmzeit stand die „Terra AG" (A.-K. 3 Mill. Mark). Sie umfasste nur Produktions- und Verleihtätigkeit, verfügte also über keinen eigenen Theaterbesitz. Beteiligt waren an der Terra wechselnd die „IG-Farben", der Ullstein-Verlag, die Commerz- und Privatbank und später (1929) die Melnitzgruppe.[48])

Eine für die Tonfilmumstellung bedeutsame Konzentrationserscheinung war die unter dem Namen „Deutsches Lichtspielsyndikat e. V." bestehende Vereinigung von 650 selbständigen Lichtspieltheaterbesitzern. Unter Beteiligung der Nassauischen Landesbank und der Bank für Montanindustrie wurde im März 1928 die „Deutsche Lichtspielsyndikat (DLS) AG" gegründet (A.-K. 1 Mill. RM; 1929 auf 2,45 Mill. RM erhöht). Diese sollte eine Produktions- und Verleihgesellschaft für die dem „DLS-e.V." angeschlossenen Kinobesitzer sein, die allmählich auch die Aktien der „DLS-AG" erwerben sollten.[49])

Nachdem an Hand einiger Einzelbeispiele die Struktur der deutschen Filmwirtschaft beleuchtet wurde, sollen im folgenden verschiedene Tabellen, die Material über den Gesamtaufbau enthalten, das Bild vervollständigen.

Tabelle I.

Die Verteilung der deutschen Produktionsfirmen auf die verschiedenen Betriebsgrößen[50]) (1926/29).

	Produktionsfirmen					
	1926		1927		1928	
	Anzahl	%	Anzahl	%	Anzahl	%
mit						
1 u. 2 Filmen	60	74	62	65	42	62
3 — 5 „	14	17	27	28	16	23
6 — 8 „	4	5	2	2	5	7
9 u. mehr „	3	4	5	5	6	8
Insgesamt	81	100%	96	100%	69	100%

Tabelle I zeigt uns, daß die deutsche Filmherstellung in den Jahren 1926—1928 in der Hauptsache von Kleinbetrieben und kleinen Mittelbetrieben besorgt wurde; diese hatten zusammen einen Anteil von 91% bezw. 93% und 85%, während nur 9%

[47]) JdF 1933; S. 156/57.
[48]) a. a. O. S. 183.
[49]) Geschäftsberichte der „DLS-AG" v. 1929/30 und 1930/31.
[50]) Material aus HdF, Bd. III, S. 26.

bezw. 7 % und 15 % der produzierenden Firmen größere Mittelbetriebe und Großbetriebe waren.

Tabelle II.

Die Verteilung des deutschen Filmangebots auf die Betriebsgrößengruppen des Verleihs im Jahre 1928.[51])

Verleihumfang	Firmen Anzahl	Firmen %	Filme Anzahl	Filme %
23 u. 24 Filme	2	7	47	21
10 — 15 „	10	34	123	56
4 — 9 „	6	21	31	14
1 — 3 „	11	38	19	9
Insgesamt	29	100 %	220	100 %

Im Bezug auf die betriebsgrößenmäßige Zusammenstellung des deutschen Verleihgewerbes geht aus Tabelle II hervor, daß die größeren Mittel- und Großbetriebe zahlenmäßig den kleineren Mittel- und Kleinbetrieben unterlegen sind (Verhältnis in %: 41 : 59), daß sie aber einen wesentlich größeren Anteil an der Verleihtätigkeit haben (Verhältnis in %: 77 : 23).

Im Kinogewerbe interessiert im Zusammenhang mit der Tonfilmumstellung vor allem die Zugehörigkeit der Lichtspieltheater zu den verschiedenen Platzzahlgruppen. Denn nur Kinos von einer bestimmten Größe an — die sich aber im Laufe der Umstellung verändert hat — kommen wegen des hohen Anschaffungspreises für die Ausrüstung mit Tonfilmapparatur in Frage.

Tabelle III.

Die Verteilung der deutschen Kinos auf die Platzzahlgruppen[52]) (1926/28).

Jahr	Anzahl der Theater	Sitzplätze	Platzzahlgruppe bis 300	300-600	600-1000	über 1000
1926	4 293	1 546 815	1 370	1 392	278	99
1927	4 462	1 647 722	2 521	1 492	328	121
1928	4 968	1 878 498	2 758	1 642	413	155
				in %:		
1926			58,6	32,4	6,7	2,3
1927			56,5	33,4	7,4	2,7
1928			55,5	33,1	8,3	3,1

Aus Tabelle III entnehmen wir, daß sich in der letzten Stummfilmperiode eine für die Umstellung günstige Entwicklung zum Kinogroßbetrieb hin bemerkbar macht, die ihren Ausdruck in der

[51]) Material aus HdF, 1930, S. 48.
[52]) Material aus dem „Reichskinoadreßbuch".

Zunahme der Kinobetriebe mit über 300 Plätzen um 3,1 % findet.

Die Umstellungsmöglichkeit bestand wirtschaftlich anfänglich nur für täglich spielende Lichtspieltheater. An solchen gab es in Deutschland im Jahr 1928 2065 mit zusammen 1 039 641 Sitzplätzen; das sind rund 42 % der gesamten Kinos und etwa 55 % der Plätze.[53])

Was die für die organisatorische Seite der Umstellung wichtige Frage der Einbeziehung der Lichtspieltheater in vertikale Konzentrationsgebilde betrifft, so war die Lage am Ende der Stummfilmzeit so, daß nur rund 140 Kinos im Besitz vertikaler Konzerne waren. Bei einer Gesamtzahl von rund 5000 Kinos ist dies ein Prozentsatz von nicht ganz 3 %; verglichen mit den amerikanischen Verhältnissen eine unbedeutende Zahl.

Die Bedeutung der lockeren Struktur der deutschen Filmindustrie für deren Umstellung wird uns klar, wenn wir einen Blick auf die Schwierigkeiten und Probleme werfen, die mit einer so grundlegenden Veränderung einer Industrie verbunden waren.

Nachdem die Komplikationen, die sich für die Umstellung von Seiten der Patentlage ergeben hatten, beseitigt waren, hätte man glauben sollen, daß nun sofort mit der Produktion von Tonfilmen begonnen würde. Aber jetzt tauchten neue Schwierigkeiten und Hemmungen auf, die ihre Ursache in den oben dargelegten Verhältnissen innerhalb der deutschen Filmwirtschaft hatten.

Erinnern wir uns an die Umstellung der amerikanischen Filmindustrie! Nachdem die fünf großen Konzerne sich für den Tonfilm entschieden hatten, mußten die übrigen Firmen wohl oder übel mitmachen. Warum aber konnten diese Fünf selbständig den Entschluß zur Umstellung fassen? Weil sie über einen Theaterpark verfügten, der ihnen die Amortisation ihrer eigenen Tonfilmproduktion einigermaßen ermöglichte — und besonders dann, wenn die anderen Lichtspieltheater nur Stummfilme spielten.

Anders war die Lage bei der deutschen Filmindustrie. Hier mußten 5000 Kinos, 70 Produktionsgesellschaften und 10 Ateliergesellschaften — die zum größten Teil getrennt organisiert waren — zu einem gemeinsamen Umstellungsbeschluß gebracht werden.

Auf der einen Seite wußten die Produzenten nicht, ob sie — wenn sie nun Tonfilme produzierten — für diese eine ausreichende Abspielbasis, d. h. eine genügend große Anzahl mit Wiedergabeapparaturen ausgerüsteter Lichtspieltheater vorhanden war. Auf der anderen Seite scheuten die Kinobesitzer die Anschaffung der teueren Wiedergabegeräte, weil sie nicht die Gewißheit hatten, daß sie mit Tonfilmprogrammen versorgt würden.

Für die Unternehmer war die Grundfrage natürlich die der Rentabilität. Man war sich dessen bewußt, daß der Tonfilm höhere Produktionskosten und damit höhere Leihmieten mit sich bringen würde. Um diese zu amortisieren, mußten größere Besucherziffern

---

[53]) a. a. O.

und Theatereinnahmen erreicht werden. In diesem Zusammenhang tauchte die ernste psychologische Frage auf, ob der Tonfilm beim deutschen Publikum denselben Anklang finden würde wie beim amerikanischen. Diese Bedenken wurden verschärft durch eine mit stärksten Mitteln gegen den Tonfilm arbeitende Propaganda von Seiten an seinem Nichtaufkommen interessierter Kreise (bes. Musikerverbände).

Unglücklicherweise mangelte es auch vielfach in der deutschen Filmwirtschaft an führenden Köpfen, die die nötige Voraussicht hatten. Noch im Jahre 1930 gab es Stimmen maßgebender Leute, die in der Fachpresse behaupteten, der Tonfilm „werde nur ein kurzes Leben haben" und „er werde den Stummfilm niemals von der Leinwand verdrängen".

In diesem Zusammenhang muß auch die Haltung des „Reichsverbands der deutschen Lichtspieltheaterbesitzer" erwähnt werden. Dieser machte bei seinen Mitgliedern gegen die Tonfilmumstellung Propaganda. Die Argumentation, mit der seine Führung hierbei vorging, muß allerdings als richtig bezeichnet werden. Drei Punkte wurden später der „Tobis-Klangfilm" in der Debatte entgegengehalten: 1. daß die Wiedergabeapparaturen — und besonders die der „Tobis" — am Anfang nicht einwandfrei funktionierten, 2. daß die „Tobis-Klangfilm" ihre Preiskalkulation zu sehr nach monopolistischen Gesichtspunkten gestaltete und 3. daß die „Tobis-Klangfilm" nicht habe kurzfristig liefern können und man daher habe monatelang auf eine Zusage warten müssen.

In Erwiderung dieser Punkte erklärte die „Tobis-Klangfilm", daß — im Bezug auf die unter 2. und 3. gemachten Vorwürfe — die Lichtspieltheaterbesitzer an diesen Verhältnissen selbst schuld seien, da ja die grundsätzlich ablehnende Haltung des „Reichsverbands" ein langfristiges Disponieren und eine darauf aufgebaute Preiskalkulation der Apparatefabrikanten unmöglich mache.[54])

Alles in Allem scheint es also doch, daß — bei etwas mehr Weitblick in der Führung des Theaterbesitzerverbands — für die deutschen Kinos hätten günstigere Umstellungsbedingungen erreicht werden können.

Ein weiteres Problem war das der Finanzierung. Es mußten Mittel beschafft werden für den Umbau und die Neuerrichtung von Tonfilmateliers auf der einen Seite und für die Versorgung der Kinos mit Wiedergabeapparaturen anderseits.

Die Lösung der Finanzierungsfrage war bei der Umstellung der Produktionsstätten nicht so sehr schwierig, da sich ja deren Mehrzahl im Besitz von großen Unternehmungen (Ufa, Emelka, Terra) befand, die die hinter ihnen stehenden Banken beanspruchen konnten.

Anders bei den Kinos: Hier waren — im Ganzen gesehen — erstens einmal viel größere Summen aufzuwenden. Und dann war es sehr schwierig, als einzelner Kinobesitzer Bankkredit zu erhalten.

[54]) Persönliche Information beim „Reichsverband" (Gen. Sekr. Noll).

Es gibt keine Bankinstitute, die sich mit dem Kinogeschäft befassen. Reserven waren auch keine in den Kinokassen wegen der vorhergegangenen Periode eines Einnahmerückgangs. Daher konnten die Wiedergabeapparaturen nicht gegen bar erworben werden.

Wir sehen: überall Schwierigkeiten und Hemmungen, die ihren Grund in erster Linie in der losen Struktur der deutschen Filmwirtschaft haben.

Im Mittelpunkt dieser Verhältnisse stand die „Tobis-Klangfilm". Es waren in den vorhergegangenen Jahren große Summen für die technischen Entwicklungsarbeiten, für den Zusammenschluß der Patente und deren technische und juristische Pflege aufgewendet worden. Die einzige Möglichkeit, diesen Kosten Einnahmen gegenüber zu stellen, war die, daß jetzt endlich einmal ernst mit der praktischen Tonfilmarbeit d. h. mit der Produktion von Tonfilmen und der Theaterausrüstung gemacht wurde.

Bei der holländischen Muttergesellschaft der „Tobis" war aus verschiedenen Gründen (Austritt der „Asfi"; Mißerfolg im Radio- und Grammophongeschäft) ein Mangel an Betriebskapital eingetreten. Auch diese Tatsache wirkte als Antrieb in der oben angedeuteten Richtung.

Die fehlende Verbindung zwischen der Produktion und dem Lichtspieltheatergewerbe wurde durch die Patenthaltergruppe hergestellt, die ja an der baldigen Umstellung dieser b e i d e n Zweige der Filmwirtschaft ein Interesse haben mußte.

So ging die Initiative zur Tonfilmumstellung von der „Klangfilm" und der „Tobis" aus. Deren Wille zur praktischen Tonfilmarbeit fand zunächst einen Niederschlag in einer Reihe von Verträgen, die sie mit Produktionsfirmen und Lichtspieltheatergruppen abschlossen. Bei den Abmachungen mit Produzenten handelt es sich um sog. G e m e i n s c h a f t s p r o d u k t i o n s v e r t r ä g e, deren Inhalt gewöhnlich der war, daß sich die „Tobis" bezw. die „Klangfilm" dadurch an der Herstellung eines oder mehrerer Tonfilme beteiligte, daß sie die Lizenzen und die Aufnahmeapparatur (nebst Personal) kreditierte.

Der Beginn der Tonfilmumstellung auf Grund vertraglicher Abmachungen zwischen Patenthaltern und Filmindustrie.

Gleich nach der Gründung der „Tobis" trat diese mit dem DLS in Verhandlungen ein, um sich die Kinos der DLS-Mitglieder als Absatzbasis für Tonfilmwiedergabegeräte zu sichern. Im Oktober 1928 kam ein Vertrag zustande, nach dem das DLS das Alleinvertriebsrecht für „Tobis"-Wiedergabeapparaturen und das Monopol auf den Verleih von Tonfilmen, die nach dem „Tobis"-Verfahren aufgenommen waren, für ganz Deutschland zugesprochen erhielt.

Ferner wurden Abmachungen über eine Gemeinschaftsproduktion getroffen.[55])

[55]) Dr. Kiesewetter: a. a. O. S. 876.

Der Abschluß der „Interessengemeinschaft Tobis - Klangfilm" hatte für den „Tobis-DLS"-Vertrag Veränderungen zur Folge. Mit Rücksicht auf die der „Klangfilm" zugesprochenen Arbeitsgebiete mußten die Apparaturenvertriebsrechte des DLS als nur für dessen Mitgliederbereich geltend eingeschränkt werden. Dieselbe Schmälerung erfuhr das Verleihmonopol.[56])

Da die Aktienzeichnung von Seiten der Mitglieder des DLS-e.V. keine Fortschritte machte, mußte die DLS-AG zur Finanzierung ihrer Tonfilmproduktion Kredite aufnehmen. Diese wurden ihr von Banken (im Betrag von rund 1 Mill. RM) und von der „Tobis" (500 000 RM) gewährt. Im Zuge der Kapitalerhöhung des Jahres 1929 wurden laut Beschluß der G.-V. vom 28. XI. 1929 die „Tobis"-Kredite in eine Beteiligung umgewandelt. Der „Tobis" wurden 450 Aktien zu je 1000 RM zum Kurse von 110% überlassen. Gleichzeitig zogen drei Herren der „Tobis" in den Aufsichtsrat der DLS-AG ein.[57])

Die Umstellung der Ufa vollzog sich in enger Zusammenarbeit mit der „Klangfilm".

Die Ufa-Leitung schickte Anfang 1929 eine Studienkommission nach Amerika zur Untersuchung der dortigen Tonfilmverhältnisse. Als diese wieder nach Deutschland zurückgekehrt war, entschloß sich die Ufa als eine der ersten deutschen Firmen, ihren Produktionsapparat und ihren Theaterpark auf den Tonfilm umzustellen. Die Verwaltung entschied sich „mit Rücksicht auf die deutschen Industrieinteressen" für das „System Klangfilm". Wesentlich erleichtert wurde dieser Entschluß durch die Tatsache, daß hinter der „Klangfilm G. m. b. H." die beiden bedeutendsten deutschen Elektrokonzerne — AEG und Siemens — standen.

Anfang April 1929 wurde zwischen „Klangfilm" und Ufa ein Vertrag unterzeichnet, der folgende Abmachungen enthielt:

> Es werden sofort 4 Tonfilmateliers neu errichtet und mit „Klangfilm"-Apparaturen ausgerüstet.
>
> In sämtlichen Ufa-Theatern werden „Klangfilm" - Wiedergabeapparaturen installiert.
>
> Die Ufa erhält das Monopol für die produktionstechnische und künstlerische Auswertung des „Klangfilm-Verfahrens".

Der die Umstellung behandelnde Geschäftsbericht der Ufa stellt kritisch fest, daß „sich die Ausrüstung der Theater aus technischen Gründen, die nicht bei der Ufa lagen, verzögert habe" und daß „durch die Patentstreitigkeiten zwischen der deutschen und amerikanischen Elektroindustrie" die Vorführung von Tonfilmen während der Sommersaison 1929 „so gut wie vollkommen vereitelt wurde", was der Ufa große Verluste gebracht habe.[58])

---

[56]) a. a. O. S. 877.
[57]) Gesch.ftsbericht der DLS-AG für die vom 1. VIII. 1928 bis 31. I. 1930 und JdF, 1933, S. 129.
[58]) Geschäftsbericht der Ufa 1928/29.

Mit dem Zustandekommen der „Interessengemeinschaft Tobis-Klangfilm" ergaben sich auch für den Inhalt dieses Vertrages Aenderungen. Die Ufa verlor das Recht auf alleinige Herstellung von Tonfilmen nach dem Verfahren der „Klangfilm". Aber als Preis dafür, daß sie sich als eine der ersten Firmen zur Umstellung entschlossen hatte, blieben ihr wesentliche andere Sonderrechte, die später in einem besonderen Kapitel behandelt werden.

Die Ufa hatte eben für die erste Ankurbelung — als größte deutsche und europäische Produzentin — eine wichtige Rolle gespielt. Außerdem kamen ihre internationalen Vertragsbeziehungen den Patenthaltern zur Ausbreitung ihrer Interessen sehr gelegen.

Die Emelka hielt sich bei ihrer Umstellung an die „Tobis" und schloß mit dieser einen Gemeinschaftsproduktionsvertrag über die Herstellung einer Reihe von Tonfilmen in den mit „Tobis"-Apparaturen auszurüstenden Geiselgasteiger Ateliers. Gleichzeitig ging die „Tobis" in kapitalmäßige Verbindungen mit der Emelka durch den Erwerb eines kleineren Aktienpakets ein.[59])

Gemeinschaftsproduktionsverträge wurden von der „Tobis" mit einer Reihe kleinerer Produktionsfirmen unterzeichnet; so mit Fellner & Somlo, Aafa, Greenbaum und Froelich Studio.[60])

Als Folge all der oben erwähnten Verträge zwischen Patenthaltern und Filmindustrie erschienen im Jahre 1929 die ersten deutschen Tonfilme. „Die Melodie der Welt" — ein Reise- und Kulturfilm, den die „Tobis" in Gemeinschaft mit der Hapag gedreht hatte — durchlief als erster die Zensur am 3. März 1929. Im selben Jahr wurden noch sieben weitere deutsche Tonfilme fertiggestellt.

1930 und 1931 waren die Jahre der vollständigen Umstellung der gesamten deutschen Filmindustrie. Von den 146 langen Spielfilmen der Jahresproduktion 1930 waren bereits 101 Tonfilme. 1931 wurden nur 2 Stummfilme gedreht (von 144 insgesamt). Somit hatte der Tonfilm den Stummfilm so gut wie restlos verdrängt.[61])

Die Sonderstellung der „Ufa".

Die Bedeutung der Ufa für die Umstellung der deutschen Filmindustrie hatte dazu geführt, daß die Ufa als einzige, völlig von der „Tobis" unabhängige, deutsche Produktions- und Verleihfirma über eigene Tonaufnahmeapparaturen verfügt. Die wichtigste Folge hiervon ist, daß die Ufa von der Last der hohen „Tobis"-Monopolpreise (Tonkosten) — an der zahlreiche „Tobis"-Kunden gestrauchelt sind — befreit ist. Die durch diese Tatsache bedingte, wesentlich günstigere Rentabilitätsgrundlage war auch der Hauptgrund dafür, daß die Ufa in einer Zeit, da alle deutschen Produzenten unrentabel arbeiteten oder sogar zusammenbrachen, alljährlich eine Dividende ausschütten konnte.

---

[59]) Dr. Kiesewetter: a. a. O. S. 877.
[60]) H. Umbehr: „Der Tonfilm" S. 67.
[61]) a. a. O. S. 21.

Da die „Ufa" über die in ihrem Eigentum befindlichen Aufnahmeapparaturen vollständig frei verfügen kann, besteht naturgemäß auch die Möglichkeit, sie an fremde Produzenten zu vermieten. Damit taucht die Frage auf, ob die „Ufa" nicht in der Lage ist, die Monopolstellung der „Tobis" auf dem Aufnahmeapparaturenverleihmarkt zu untergraben.

Bei der Beantwortung dieser Frage muß als wichtigster Punkt der beachtet werden, daß die „Ufa" wegen des Umfangs ihrer eigenen Produktion Ateliertage für fremde Firmen nur in sehr beschränktem Maß zu Verfügung stellen kann. (s. S.). Während ursprünglich die Ateliers der „Tobis" (Jofa) ja ausschließlich zum Zwecke der Vermietung an fremde Produzenten bestimmt waren.

Aus dieser Zeit stammen die Vereinbarungen, die zwischen der „Tobis" und der Ufa über die Höhe der Atelier- und Aufnahmeapparaturenmietpreise getroffen wurden (s. S. 52).

Von einer eigentlichen Konkurrenz „Ufa"-„Tobis" kann erst in dem Moment gesprochen werden, als die „Tobis" sich in den Sparten der Filmindustrie festsetzte und mit ihren Tochtergesellschaften (Produktion und Verleih) in die Arbeitsgebiete der Ufa eindrang.

In der folgenden Zeit spielt sich dann der Konkurrenzkampf „Ufa"-„Tobis" auf verschiedenen Märkten ab. Einmal bei der Nachfrage nach Künstlern: Jede der beiden Konkurrentinnen wollte natürlich die besten Regisseure und Darsteller für ihre Produktionsprogramme haben. Dann auf dem Verleihmarkt im Kampf um den Absatz der Filme. Hier hat die Ufa durch ihren eigenen Theaterpark einen Vorteil. Neuestens noch auf dem Gebiet der Patente, als im Dezember 1934 das Reichsgericht einen Prozeß zwischen der „Afifa" (der Kopieranstalt des Ufa-Konzerns) und der „Naturfilm Hubert Schonger" einerseits und der „Tobis-Klangfilm" zugunsten der letzteren entschied. (Der Streit ging um das „Entwicklungskopierpatent".)[62])

Was das Ateliermietgeschäft betrifft, so ist eine Mitteilung der Ufa in ihrem Geschäftsbericht für 1932/33 bemerkenswert, in der sie sich über die schlechte Inanspruchnahme ihrer Ateliers durch fremde Produzenten beklagt. Wenn man nach einer Erklärung für diese Erscheinung sucht, könnte man auf die Vermutung verfallen, daß sie ihre Ursache darin haben könnte, daß die Ateliers der Konkurrenz, also der „Tobis", qualitativ leistungsfähiger seien. Dies ist aber nicht der Fall, denn die Ateliers der Ufa sind nach wie vor als vorbildlich bekannt. Die Gründe dürften andere sein: In das erwähnte Geschäftsjahr fällt die nationale Revolution, die aus bekannten Ursachen die Unternehmungslust gewisser — in der Filmindustrie sehr zahlreicher — Firmen lähmte, die zum Teil sogar aufgelöst wurden, da ihre Inhaber ins Ausland flüchteten. Dann nahm die deutsche Filmproduktion infolge der allgemeinen Wirtschaftskrise und der Auswirkung der „Tobis"-Monopolpolitik

[62]) LBB v. 15. XII. 1934.

ab. Wenn hiervon die Ufa-Ateliers stärker betroffen wurden, so mag das in erster Linie daran gelegen haben, daß die Ufa in ihrer Kreditgewährung vorsichtiger war als die „Tobis". [redacted]

Bei der Betrachtung des Konkurrenzkampfes „Ufa" - „Tobis" muß man sich immer vor Augen halten, daß zwischen beiden Parteien die „Klangfilm" steht, die einerseits Kartell - Partnerin der „Tobis" ist, anderseits Tonapparatelieferantin der Ufa, der gegenüber sie — im Einvernehmen mit der „Tobis" — Druckmittel anwenden könnte, etwa in der Art, daß sie der Ufa nicht im selben Maße die neuesten technischen Verbesserungen zukommen lassen würde wie der „Tobis".

Die Auseinandersetzungen um die Vormacht in der deutschen Filmindustrie — darum handelt es sich tatsächlich beim Kampf „Tobis" gegen Ufa — sind erst in ihrem Anfangsstadium, sodaß man über deren Ausgang noch nichts Bestimmtes voraussagen kann. Wenn man sich die Erfahrungen der letzten Jahre zunutze macht und sich daran erinnert, mit welchen rücksichtslosen Mitteln die „Tobis" ihre monopolistischen Machtausdehnungsbestrebungen durchzuführen imstande ist, so muß man erkennen, daß die „Tobis" für den letzten, überlebenden, deutschen Filmkonzern unbedingt eine große Gefahr darstellt. In Anbetracht dessen scheint es fraglich, wie lange die Sonderstellung der Ufa noch andauern wird.

HAUPTTEIL II.

DIE MONOPOLPOLITIK DER „TOBIS - KLANGFILM" UND IHRE FOLGEN FUER DIE DEUTSCHE FILMWIRTSCHAFT.

Produktion (und Verleih) - „Tobis".

In dem zwischen der „Tobis" und der „Klangfilm" abgeschlossenen Kartellvertrag fiel der „Tobis" die Filmproduktion und das Verleihgewerbe als Bearbeitungsgebiet zu.

Jeder, der einen Tonfilm drehen will, muß zunächst mit der „Tobis" ein Lizenzabkommen treffen, auf Grund dessen gegen Zahlung von Lizenzgebühren — die pro m Negativfilm berechnet werden — bei der Aufnahme und Wiedergabe des betr. Tonfilmes die von der „Tobis-Klangfilm" verwalteten Patente benutzt werden dürfen.

Mit dem Erwerb der Lizenz sind die im Hinblick auf den Ton erforderlichen rechtlichen Vorbedingungen für die Herstellung eines Tonfilmes erfüllt (mit Ausnahme etwaiger Musikautorenrechte). Für die produktionstechnische Verwirklichung benötigt der Produzent ferner ein T o n a t e l i e r und eine T o n a u f n a h m e a p p a r a t u r nebst dem dazu gehörenden geschulten Personal.

Das Bereitstellen der Tonaufnahmeapparatur mit dem Personal bezeichnet man als Tonlieferung. Der hierfür zu zahlende Preis bedeutet für den Produzenten die Tonkosten.

Die Mittel der „Tobis"-Monopolpolitik.

Während die Monopolstellung der „Tobis" in erster Linie darauf beruht, daß sie Lizenzgeberin ist, übt sie ihre Monopolmacht gegenüber der Filmindustrie in ihrer Eigenschaft als Tonlieferantin aus.

Die Lizenz wird jedem Produzenten erteilt, der den für sie geforderten Preis zahlt. Aber nicht jeder Hersteller kann eine Aufnahmeapparatur erwerben. In den Bedingungen, unter denen die „Tobis" den Ton liefert, findet deren Monopolpolitik ihren Ausdruck.

Restriktion des Angebots an Produktionsmitteln.

Die normalerweise zu erwartende Art der Versorgung der Produktion mit Aufnahmeapparaturen wäre doch die gewesen, daß die „Tobis" diese zum Kauf angeboten hätte. Als Käufer wären dann Produzenten mit eigenen Ateliers und Ateliergesellschaften aufgetreten.

Diesen Weg wählte die „Tobis" jedoch nicht, sondern sie beschloß, Aufnahmeapparaturen nur tageweise zu vermieten. Es war also einer Produktionsfirma nicht die Möglichkeit gegeben, eine Aufnahmeapparatur als ihr Eigentum zu erwerben, um darüber nach Belieben verfügen zu können, sondern sie konnte eine solche nur leihweise für die Dauer der Tonaufnahme zu einem Film erhalten.

Am Anfang der Tonfilmumstellung war es so, daß die „Tobis" jedem Produzenten — der auch nur einigermaßen die Gewähr bot, daß er später die Schulden, die durch die kreditweise Ueberlassung der Tonaufnahmeapparatur entstanden, zurückzahlen konnte — eine Apparatur in sein Atelier stellte. Die ersten Gemeinschaftsproduktionsverträge waren ja in der Absicht geschlossen worden, Produzenten überhaupt zu finden, die mit „Tobis"-Apparatur aufnahmen.

Die Haltung der „Tobis" änderte sich grundsätzlich, als sie durch eine starke Beteiligung an der „Jofa-Atelier G.m.b.H." eigene Atelierinteressen hatte.

Inzwischen war die Umstellung so weit fortgeschritten, daß alle Produzenten Tonfilme drehten — also bei der „Tobis" als Apparaturennachfragende auftreten mußten. Dieser starken Nachfrage gegenüber nützte die „Tobis" ihre Monopolstellung — die sie auf Grund ihres Patentbesitzes errungen hatte — so aus, daß sie nun an die Vermietung der Tonapparatur Bedingungen knüpfte, die ihr die Beschäftigung ihrer eigenen Ateliers garantieren sollten. Dieses Ziel erreichte sie, indem sie die Produzenten, die bei ihr um

Vermietung einer Aufnahmeapparatur nachsuchten, diesen eine solche nur zur Verfügung stellte, wenn sie ihren Tonfilm in den „Jofa"-Ateliers drehten.

Mit dem Eindringen der „Tobis" in das Ateliergeschäft und dem damit verbundenen Atelierzwang war der erste Schritt auf dem Wege zur Ausdehnung der monopolistischen Macht auf die deutsche Filmindustrie getan.

Gleichzeitig trat die „Tobis" zu den freien Ateliergesellschaften in ein unfaires Konkurrenzverhältnis ein, indem sie diesen nur die „Kundschaft" übrig ließ, die sie selbst wegen Vollbeschäftigung ihrer eigenen Ateliers nicht mehr versorgen konnte. Wenn dann überhaupt Apparaturen an fremde Ateliers leihweise abgegeben wurden, dann waren es meist alte, qualitativ minderwertige „Tobis"-Geräte, während in den „Jofa"-Ateliers neue, vollwertige „Klangfilm"-Apparaturen in Betrieb waren.[1])

Bald nach dem Atelierzwang führte die „Tobis" den Kopierzwang ein. Wer mit ihr einen Apparaturen- und Ateliervertrag abschloß, mußte sich gleichzeitig verpflichten, die zum „Tobis"-Konzern gehörende Köpenicker Kopieranstalt mit der Lieferung des Rohfilms und mit dem Entwickeln und Kopieren zu beauftragen.[2])

Hinsichtlich der Abhängigkeit von der „Tobis" muß man drei Gruppen von Produzenten unterscheiden (wenn man von den Firmen absieht, die bereits ganz oder z. T. im „Tobis"-Konzern aufgegangen sind):[3])

1. Produzenten mit eigenem Atelier und eigener Apparatur.

Unter diese Gruppe fällt heute nur noch die Ufa, die sich auf Grund ihres „Klangfilm"-Vertrages eine Sonderstellung verschaffen konnte.[4])

Früher hatte noch die Emelka eine eigene Apparatur. (Sie zählt aber heute nicht mehr hierher, da sie inzwischen unter Führung der „Tobis" saniert wurde.)

Außer der Ufa und der Emelka erhielt nur die „Deutsche Eidophon" von der „Tobis" eine eigene Aufnahmeapparatur zugesprochen; dies im Rahmen eines von ihrer Muttergesellschaft — der „Int. Eidophon N.V." — mit der „Tobis" abgeschlossenen Arbeits- und Lizenzabkommens.[5]) Die im Jahre 1932 gegründete „Deutsche Eidophon" stellte 1933 ihre Tätigkeit aus nicht bekannt gewordenen Gründen wieder ein.

---

[1]) F.-K. v. 15. XI. 1932 und F.-K. v. 3. XII. 1932.
[2]) F.-K. v. 3. XII. 1932.
[3]) F.-K. v. 11. II. 1933.
[4]) Siehe: Die Sonderstellung der Ufa.
[5]) HdF, Bd. III, S. 327.

2. Produzenten mit eigenem Atelier und fremder Apparatur.

Als wichtiger Faktor für die Umstellung der deutschen Filmindustrie hatte die DLS-AG eine Aufnahmeapparatur zur ständigen leihweisen Verfügung erhalten, ebenso die „Froelich Studio G.m.b.H.". Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, daß die „Tobis" an diesen beiden Firmen sich minoritätsmäßig beteiligte. (Heute ist die frühere DLS-AG unter dem Namen NDLS Tochtergesellschaft des „Tobis"-Konzerns.)

3. Produzenten ohne eigenes Atelier und ohne eigene Apparatur.

Für diese gibt es dreierlei Möglichkeiten, zu Atelier und Apparatur zu kommen:

a) Sie schließen mit der Ufa einen Vertrag über die Vermietung eines oder mehrerer Tonateliers einschließlich Aufnahmeapparatur und Personal. Mit der „Tobis" muß nur das Lizenzabkommen getroffen werden.

Dieser Weg kommt für die deutschen Produzenten nur in dem Umfang in Frage, als die Ufa ihre Ateliers nicht für die eigene Produktion benötigt.

b) Sie mieten bei der „Tobis" (Jofa) Atelier einschließlich Aufnahmeapparatur und Personal sowie Kopieranstalt.

Sie fühlen die Monopolmacht der „Tobis" am stärksten — durch die Bedingungen, unter denen sie arbeiten müssen. Diese lauten:

> „Die Patentinhaberin bestimmt den Zeitpunkt der Aufnahme.
>
> Die Patentinhaberin verlangt, daß das technische Personal aus ihrem Bestand ausgesucht wird.
>
> Die Patentinhaberin verlangt, daß die Filme in ihren Ateliers gedreht werden.
>
> Tonnegativ und Negativschnitt müssen in ihrer Kopieranstalt bearbeitet werden.
>
> Es müssen hohe Apparaturenmietpreise und Lizenzen bezahlt werden.

c) (Bei voller Besetzung der „Tobis-Jofa"-Ateliers.) Sie mieten von irgendeiner Ateliergesellschaft ein Atelier; von der „Tobis" erwerben sie die Lizenzen und mieten eine Aufnahmeapparatur nebst Personal.

---

[6]) F.-K. v. 3. XII. 1932.

Die Situation der deutschen Produktionsstätten (Ende 1932).

Gesellschaft	Ateliers		Apparaturen		
	Name	Anzahl	eigen	leihweise ständig	leihweise n. Bed.
Ufa	Neubabelsberg	9	19 1 TW*)		
Emelka	Geiselgasteig	3	2		
Dt. Eidophon	Terra-Marienfelde	2	2		
DLS	Staaken	5		1	TW
Froelich Studio	National (Tempelhof)	2		1	
Ufa	Tempelhof	4			TW
Europ. Film-Allianz G.	Efa (Berlin-Halensee)	2			TW
Grunewald Film-Atelier GmbH.	Grufa (Berlin-Grunew.)	2			TW
Jofa-Tonfilm-Atelier GmbH.	Jofa (Berlin-Johannisthal)	10	4 Klangfilm; feststehende und fahrbare, alte Tobis - Apparaturen und Tonwagen.		

*) Tonwagen und alte, fahrbare „Tobis"-Apparaturen.

Im folgenden beschäftigt uns die Verteilung der deutschen Produktion auf die drei Abhängigkeitsgruppen (Stand Ende 1932; also vor dem stärkeren Eindringen der „Tobis" in die Sparten):[7])

Gruppe I: Die Jahresproduktion der Ufa beläuft sich auf rund 20 Tonfilme; die der Emelka auf 5-7. Dazu kommen (um diesen Zeitpunkt) noch die 4-6 Filme der „Eidophon", sodaß also die Firmen mit eigenem Atelier und eigener Apparatur zusammen jährlich etwa 30 Filme herstellen.

Gruppe II: „Froelich Studio" und DLS dürften einen Produktionsumfang von jährlich zusammen 12-15 Filmen haben.

Gruppe III: Unter diese fallen die bei der Ufa und Emelka als Gast drehenden Produzenten; auf diese Art entstehen im Jahr bei der Ufa etwa 12-15 Filme, bei der Emelka 3-5.

In den „Jofa"-Ateliers können jährlich rund 60 Tonfilme hergestellt werden.

Bei einer Gesamtjahresproduktion von 140 Filmen bleibt nun noch ein Rest von rund 20 Filmen für die Ateliers, die von der „Tobis" fallweise mit Aufnahmeapparatur versehen werden.

Dadurch, daß die „Tobis" das Angebot an Aufnahmeapparaturen zurückhielt, ist es ihr gelungen, rund 43% der deutschen Filmproduktion (die 60 in den „Jofa"-Ateliers gedrehten Filme) in ihre eigenen Ateliers zu zwingen. Weiteren rund 18% drängt sie sich als Tonlieferant auf (DLS, Froelich und den Produzenten in den freien Ateliers).

[7]) F.-K. v. 11. II. 1933.

Die Monopolpreispolitik der „Tobis".

Mit dem Zwang, sich von der „Tobis" beliefern lassen zu müssen, ist als wichtigster Begleitumstand verbunden, daß deren Monopolpreise bezahlt werden müssen.

Die an die „Tobis" zu zahlenden Leistungen werden eingeteilt in Lizenzen, Tonkosten und Ateliermiete.

Die Tonkosten.

Unter Tonkosten versteht man den Mietpreis für die Aufnahmeapparatur nebst dem sie bedienenden technischen Personal (Tonmeister, Tongehilfe und Hilfskräfte).

In engem Zusammenhang mit den Tonkosten stehen die Atelierkosten. Diese beziehen wir bei den Fällen, wo Atelier und Apparatur von der „Tobis" bezw. Ufa oder Emelka miteinander gemietet wird, in die Tonkosten ein. (Dieses Verfahren scheint von der Erwägung ausgehend nicht unberechtigt, daß durch die Tonumstellung der Ateliers Kosten entstanden sind, die einen wesentlichen Anteil an der Ateliermiete ausmachen.)

Ueber die Höhe der Atelier- und Apparaturmietpreise gibt es verschiedene, von einander abweichende Angaben. Als Quellen kommen in Frage: Die Preislisten der „Tobis" und der Ufa, Veröffentlichungen in der Fachpresse und Auskünfte bei Produzenten. Die Unterschiede bei den an die Oeffentlichkeit gelangenden Preisziffern mögen z. T. tendenziösen Charakter haben (Resolutionen u. ä. Anlässe); sie bestätigen anderseits die anderem Zusammenhang gemachten Behauptungen, daß die „Tobis" tatsächlich Preisunterschiede macht. Hierbei spielt sicher geschicktes Verhandeln, das Ausmaß der Kreditinanspruchnahme u. a. eine Rolle.

Im folgenden einige Beispiele für Veröffentlichungen von Apparaturen- und Ateliermietpreisen:

Preis für die Miete einer Aufnahmeapparatur der „Tobis" pro Tag	RM 2 500.—
Atelierabgabe (außer der üblichen Ateliermiete)	„ 200.—
	RM 2 700.—[8])
Preis pro Ateliertag (Atelier einschl. Apparatur) bei „Tobis"-Gemeinschaftsproduktion	RM 2 200.— und 15% Gewinnbeteiligung.[9])
Preis pro Ateliertag bei der Ufa	RM 2 500.—[10])
Preis pro Apparatur und Tag bei „Tobis" . .	RM 2 500.—[11])

Einheitliche Angaben über die Apparaturen- und Ateliermietpreise gibt es nach der Goerdeler-Preissenkungsaktion vom Februar 1932.

---

[8]) Werner Scheunemann im „BBC" v. 22. VII. 1931.
[9]) und [10]) Bericht über die Industrieaussprache mit „Tobis" in der „LBB" (Ende Juni 1931).
[11]) Resolution des Filmindustriellen-Verbandes (Film-Journal v. 17. V. 1931).

Gleichzeitig veröffentlichen „Tobis" und Ufa ihre neuen Apparaturen- und Atelierpreislisten:[12])

Mietpreis pro Apparatur und Tag:

	Ufa	Tobis*)
Bis zu 20 Tagen	1665.—	1835.—
21—40 Tage	1540.—	1710.—
41—75 Tage	1410.—	1580.—
über 75 Tage	1295.—	1465.—

*) Ufa-Preise plus RM 170.— Atelier-Nebenleistungen.

„Dieses sollen feste Listenpreise sein, auf die aus irgendwelchen persönlichen, sachlichen, künstlerischen oder irgendwie gearteten Gründen einzelnen Firmen keine Vorteile mehr gewährt werden, die nicht auch zugleich anderen Firmen zugute kämen (Meistbegünstigungsklausel)."

Mietpreis pro Atelier und Tag (Tobis und Ufa):

Bis zu 40 Tagen	Drehtag	RM 800.—	Bautag	RM 500.—
41—75 Tage	„	„ 700.—	„	„ 450.—
über 75 Tage	„	„ 600.—	„	„ 400.—

„Auf diese Preise wird ein Krisenrabatt von 10% gewährt."*)

Zahlungsbedingungen:

1/3 bar; 2/3 Aktepte zu höchstens 3, 4 und 5 Monaten; tägliche Rechnungslegung; wöchentliche Abrechnung.

*) An diesen Apparatur- und Atelierpreisen hat sich bis heute (Ende 1934) nichts Wesentliches geändert.

(In diesem Abschnitt sollten nur Ziffern über die absolute Höhe der Tonkosten angegeben werden; über deren Anteil an den Gesamtproduktionskosten wird in einem gesonderten Kapitel gesprochen werden.)

Die Lizenzen.

Lizenzen sind Monopolpreise, die für die Benutzung von Patenten an deren Inhaber gezahlt werden müssen. Auf Konkurrenzpreise braucht bei der Lizenz-Preiskalkulation keine Rücksicht genommen zu werden; daher ist diese nur an dem Streben nach dem größtmöglichen Gewinn orientiert.

Da bei der Vergebung der Tonfilmlizenzen keine direkten Kosten entstehen, sind die höchsten Einnahmen gleichbedeutend mit dem größten Gewinn.

Einiges über die Grundlagen der „Tobis"-Lizenzkalkulation:

1. Die Patente. Diese wurden entweder von der „Tobis" gekauft — und ihre Kaufsumme erschien in der Bilanz als Aktivum — oder sie wurde von Erfindern oder Gesellschaften als Sacheinlage

[12]) F.-K. v. 29. II. 1932.

eingebracht — was bilanzmäßig die gleiche Folge hat. In beiden Fällen muß der Posten „Patente" aus den Lizenzeinnahmen abgeschrieben werden.

2. Die Patentpflege. Man unterscheidet juristische und technische Patentpflege. Bei ersterer handelt es sich um Prozesse, die zum Schutz des eigenen Patentbesitzes ausgefochten werden müssen. Auch gehört hierher der Aufkauf von Konkurrenzfirmen („Abrundung des Patentbesitzes" — wie es in den Geschäftsberichten der „Tobis" immer heißt). Dieser Posten hat bei der „Tobis" große Summen verschlungen.

Die technische Patentpflege umfaßt die Laboratoriumsarbeiten, die zur Verbesserung der Verfahren ständig notwendig sind. Die — als sehr hoch bekannten — Kosten setzen sich aus Gehältern und Löhnen für Ingenieure und Techniker, aus Mieten für Werkstätten und aus Materialkosten für Versuche und Probeaufnahmen usw. zusammen.

3. Der Verwaltungsapparat. Hierunter fallen die Kosten für die Anschaffung und Instandhaltung der Verwaltungsgebäude, Gehälter für Direktoren und Angestellte. Auch Repräsentationsgelder werden in größerem Umfang gebraucht für eine Gesellschaft der Art, wie die „Tobis" aufgezogen wurde.

4. Beteiligungen. Wegen zu weitläufiger Ausdehnung der Muttergesellschaft der „Tobis" wurde letztere in deren verlustbringende Beteiligungen verwickelt. Daher waren Abschreibungen auf diese nötig.

5. Aufnahmeapparaturen. Diese müssen in dem Maße, wie sie verbraucht oder veraltet werden, abgeschrieben werden.

Ueber den Punkt Abschreibung der Aufnahmeapparate und Lizenzkalkulation wurde in der Fachpresse verschiedentlich diskutiert, wobei der „Tobis" die Berechtigung, die Abschreibung der Aufnahmeapparaturen in die Lizenzkalkulation einzubeziehen, abgestritten wurde — mit der Begründung, daß bei den hohen Apparatemietpreisen auch noch etwas für die Abschreibung der Aufnahmegeräte übrig bleibe.[13])

In diesen fünf Punkten haben wir die hauptsächlichsten Kosten der „Tobis" kennengelernt. Sie sind zum größten Teil fixer Natur. Diesen Kosten stehen die Einnahmen aus dem Lizenzgeschäft gegenüber. Die Frage der „Tobis"-Rentabilität wird damit entschieden, ob die Lizenzeinnahmen groß genug sind, um das in der „Tobis" investierte fixe Kapital abzuschreiben.

Ueber Arten und Höhe der Lizenzen soll der folgende Ueberblick unterrichten:[14])

Ursprünglich war es so, daß vom Produzenten eine Aufnahme- oder Negativlizenz gezahlt werden mußte, die zur Aufnahme und Vorführung des Tonfilms in Deutschland berechtigte (Heimat-

[13]) F.-K. v. 2. II. 1932.

[14]) Als Quelle für die hier gemachten Angaben diente der Art. W. Scheunemann im „BBC" v. 22. VII. 1931 und das seit August 1933 gültige Lizenzschema der „Tobis".

lizenz). Sie betrug pro m 3 RM. Dazu kam eine Staffelabgabe vom Verleihabsatz. Diese fiel später (1931) weg, dafür wurde die Heimatlizenz auf 5 RM erhöht. Nach der Goerdeler-Preissenkungsaktion von 1932 betrug sie noch 4,37,5 RM pro m.

Vom Verleiher muß eine Kopierlizenz gezahlt werden, die pro m Positivfilm 0,03 RM beträgt (vor der Goerdeleraktion 1932 0,05 RM).

Die Exportlizenz, die beim Export von im Inland gedrehten Filmen gezahlt werden muß, ist nach Absatzländern gestaffelt und schwankt heute zwischen 0,02,75 RM und 1,39 RM pro m. Früher (vor 1931) war die Exportlizenz nach wichtigsten Ländergruppen aufgeteilt und bewegte sich zwischen 2 und 4 RM.

Wenn ein Produzent neben der deutschen Fassung noch eine fremdsprachliche herstellt, so muß er außer der Heimatlizenz noch die Versionenlizenz an die „Tobis" bezahlen. Sie beträgt pro m je nach der Sprache 1,60 RM bis 4,37,5 RM.

Für die Nachsynchronisierung eingeführter fremdsprachiger Filme und alter Stummfilme muß eine Lizenz von RM 2,18,75 pro m gezahlt werden.

Die Lizenzsätze wurden zweimal gesenkt; das erste Mal am 1. Juli 1931, das zweite Mal anläßlich der Goerdeler-Preissenkungsaktion im Jahre 1932. Die dort aufgestellten Preise gelten heute (Ende 1934) noch.

Die Kopierpreise.

Mit dem Kopierzwang ist der Begleitumstand verbunden, daß von der Filmindustrie die hohen Kopierpreise der „Tobis" bezw. deren Kopieranstalt bezahlt werden müssen.

Beim Kopiergeschäft stehen sich sowohl „Tobis" und Produzenten als auch „Tobis" und Verleiher als Lieferant und Kunde gegenüber. Die größeren Umsätze mit der „Tobis"-Kopieranstalt tätigen aber die Verleiher, denn — während für den Produzenten meist nur das Negativ entwickelt und eine Probekopie hergestellt zu werden braucht — liefert die Kopieranstalt dem Verleiher die ganzen Kopien — je nachdem 40—60 Stück und noch mehr —, mit denen er die Lichtspieltheater versorgt.

Ein Bild von den Umsatzziffern, die zwischen „Tobis" und Verleih in Frage kommen, gibt das folgende Beispiel eines Normalfilms:

Länge des Films: 2400 m.
Kopierlizenz: RM 0,03 per m
Kopierpreis: RM 0,21 per m[15])
Belastung pro Kopie: 576 RM;
bei 50 Kopien: 28 800 RM.

[15]) „Tobis"-Lizenzschema.

Die Folgen der „Tobis"-Monopolpolitik.

Die Gesamtbelastung der Produktion mit „Tobis"-Kosten.

Die in der Fachpresse angegebenen Kosten der Jahresproduktion an langen Spielfilmen bewegen sich alle um 40 Mill. RM.

In den Jahren 1930-32 wurden im Jahresdurchschnitt 142 Tonfilme produziert — mit einer durchschnittlichen Länge von 2400 m.[16]) Die mittleren Produktionskosten für einen Tonfilm werden im HdF mit 275 000 RM angenommen.[17])

Im folgenden soll versucht werden, ein Beispiel für die Belastung eines Normaltonfilms mit „Tobis"-Kosten (Lizenzen und Tonkosten) zu konstruieren. Die Zahlen, die nicht aus Preislisten entnommen werden konnten, wurden auf Grund ausgiebiger Lektüre von Kalkulationen (in Original und solcher, die in der Fachpresse veröffentlicht wurden) sorgfältig angenommen. Hierbei wurden die einzelnen Posten eher zu niedrig als zu hoch eingesetzt.

Beispiel für die Normalbelastung eines Tonfilms mit „Tobis"-Kosten.

Gesamtproduktionskosten: 275 000 RM		Länge: 2 400 m
Atelier: 15 Drehtage à 540.— . .	7 950.—	
5 Bautage à 270.— . .	1 350.—	
	9 300.—	9 300.—
Apparatur (mit Pers.): 15 Tage à 1 665.— . .	24 975.—	
Nebenleist.: 15 Tage à 170.— . .	2 250.—	
	27 525.—	27 525.—
Aufnahmelizenz: . . . 2 400 m à RM 4,37,5		10 500.—
Exportlizenz:		4 500.—
Gewinnabgabe (Staffelabgabe):		4 000.—
Negativentwickeln: . . 15 000 m à RM 0,21		3 150.—
Musterkopien: . . . . 15 000 m à RM 0,21		3 150.—
Negativabzug: . . . . 2 400 m à RM 0,35		840.—
Kopierlizenz: 40 Kopien = 96 000 m à RM 0,03		2 280.—
Kopierlizenz für Ausland: 15 Kopien = 36 000 m à RM 0,03		1 080.—
Gesamtsumme der „Tobis"-Kosten: RM		65 825.—

65 825 RM sind rund 24% der Gesamtproduktionskosten des Tonfilms in Höhe von 275 000 RM.

Daß unser Beispiel stimmt, geht aus einem rechnerischen Vergleich mit Angaben aus der Fachpresse hervor:

24% von 40 Mill. RM — als der deutschen Gesamtproduktionskostensumme — sind 9,6 Mill. RM. Im Artikel: „Die Schuld der Tobis" — veröffentlicht im F.-K. vom 15. XI. 1932 — wird be-

[16]) HdF, Bd. III, S. 17 und LBB v. 1. I. 1933.
[17]) HdF, Bd. III, S. 20.

hauptet, daß jährlich an die „Tobis" 8—10 Mill. RM von Seiten der Filmindustrie gezahlt werden.

Eine andere Rechnung spricht auch für die Richtigkeit unserer Normalkalkulation:

Wir haben eine Belastung mit „Tobis"-Kosten in Höhe von 65 825 RM pro Film errechnet. Multiplizieren wir diesen Posten mit der Anzahl der durchschnittlich pro Jahr gedrehten Filme — also mit 140 —, so erhalten wir eine jährlich an die „Tobis" abzuführende Kostensumme von rund 9,14 Mill. RM.

Wenn wir die Mehrbelastung der deutschen Filmproduktion durch den Tonfilm feststellen wollen, so müssen wir von der „Tobis"-Kostensumme den Betrag abziehen, der beim Stummfilm für die Miete des Ateliers im Falle eines entsprechenden Filmes hätte bezahlt werden müssen. Es ergibt sich so ein Mehr an Kostenaufwand von etwa 20%. Dies bedeutet, daß — bei gleichem Betriebskapital in der Filmproduktion — jährlich 28 Filme weniger gedreht werden können (20% von 140).

Ein Bild davon, wie die Unmöglichkeit des Erwerbes eigener Apparaturen die Produktionskosten verteuert, gibt ein in der Fachpresse veröffentlichtes Beispiel, das die Tonkosten einer Firma mit eigener Apparatur und einer solchen, die Tonkundin der „Tobis" ist, vergleicht.[18])

Tonkostenbelastung einer Firma mit einem Produktionsumfang von jährlich 3 Filmen (à 20 Drehtage):

1. Bei einem Produzenten mit eigener Apparatur:

Anschaffungspreis	RM 100 000.—
Amortisationsdauer	3 Jahre
Kosten für Bedienung, Zubehör und Amortisation in 3 Jahren	RM 100 000.—
Jährliche Tonkostenbelastung	RM 66 000.—

„Nachher steht die Apparatur selbst kostenlos zur weiteren Verfügung; Bedienung und Unterhaltung machen dann noch jährlich maximal 25 000 RM aus. Jeder Film hilft zudem die Kosten verteilen." (Kostendegression.)

2. Bei einem Kunden der „Tobis":

Jährliche Belastung durch Ateliermiete, Apparaturenmiete bei 60 Drehtagen .	RM 120 000.—

Die Schrumpfung der Produktion.

Da die während und nach der Tonfilmumstellung in Deutschland herrschende Kapitalknappheit eine Mehrinvestition in der Filmindustrie nicht erlaubte, anderseits aber die Produktionskosten pro Film stiegen, mußte sich dies in der Richtung einer Produktionsschrumpfung auswirken.

[18]) F.-K. v. 15. XII. 1932.

Daß eine solche Tatsache wurde, beweist die folgende Zusammenstellung, die den Produktionsumfang der letzten 3 Stummfilmjahre mit dem der ersten 3 Tonfilmjahre vergleicht.

Der Rückgang der deutschen Filmproduktion nach der Tonfilmumstellung.

Letzte Stummfilmperiode:[19])

1926:	185	lange Spielfilme	
1927:	242	„ „	Durchschnitt: 217 Filme
1928:	224	„ „	

Uebergangsjahr:

1929:	183	lange Spielfilme	

Erste Tonfilmperiode:[20])

1930:	146	lange Spielfilme	
1931:	144	„ „	Durchschnitt: 143 Filme
1932:	138	„ „	

Die Schrumpfung setzte sich 1933 fort bei einer Jahresproduktion von nur 111 langen Spielfilmen.[21])

Wenn wir die durchschnittliche Jahresproduktion der letzten Stummfilmperiode — mit 217 Filmen — derjenigen der ersten Tonfilmperiode — mit 143 Filmen — gegenüberstellen, konstatieren wir eine Produktionsverminderung um jährlich 74 Filme, das sind rund 35%.

Diese Schrumpfung ist jedoch keineswegs auf die Belastung der Industrie mit „Tobis"-Kosten allein zurückzuführen. Sie beruht zu einem Teil auch auf der allgemeinen Wirtschaftskrise, die als Wirkung den scharfen Rückgang der Theatereinnahmen und damit eine weitere Verminderung des für die Produktion zur Verfügung stehenden Betriebskapitals mit sich brachte.

So machten zwei verschiedene Erscheinungen — die Erhöhung der Produktionskosten und die Weltwirtschaftskrise — ihren Einfluß in der Richtung einer Produktionsschrumpfung geltend. Den Anteil, den hierbei die erstere hatte, wurde im vorhergegangenen Kapitel zu belegen versucht.

Künstlerische und kulturelle Schäden als Folge der „Tobis"-Monopolpolitik. - Verletzung der gesamtwirtschaftlichen Interessen der deutschen Volkswirtschaft.

In der Fachpresse wurde und wird vielfach behauptet, daß an dem künstlerisch niedrigen Niveau der Tonfilmproduktion in erster Linie die Atelier- und Preispolitik der „Tobis" schuld sei. Ver-

[19]) HdF, Bd. III, S. 21.
[20]) a. a. O. und Archiv der „LBB".
[21]) a. a. O.

schiedene Argumente sprechen für die Richtigkeit dieser Feststellungen.

Besonders am Anfang der Tonfilmproduktion wurden den Herstellern von Seiten der „Tobis" bevormundende Vorschriften hinsichtlich Stoffwahl und Besetzung gemacht. Sie machte ihre Macht dahin geltend, daß sie von den Produzenten verlangte, daß sie Militärlustspiele, Sensationsfilme u. ä. drehten, die bei künstlerischer Minderwertigkeit große Kassenerfolge waren („Drei Tage Mittelarrest", „Reserve hat Ruh" usw.). Man erinnert sich hier unwillkürlich an den (bereits zitierten) Emissionsprospekt der holländischen Muttergesellschaft, in dem das „Streben nach der noch lohnenderen Ausbeutung" so betont wird. Es scheint also, daß sich die deutsche „Tobis" brav der Mentalität ihrer Geldgeber angepaßt hat.

Andere künstlerische Schäden haben ihre Ursache in der Monopolpreispolitik der „Tobis" mit ihren Begleiterscheinungen (bes. dem Atelierzwang).

Da jeder weitere, bei der „Tobis" gemietete Ateliertag das Produktionsbudget mit Tausenden von Mark belastet, muß die Drehzeit so stark wie möglich gedrosselt werden. Ständig treibt der Produktionsleiter — der Mann, der für die Einhaltung des Film-Etats gegenüber der Produktionsfirma verantwortlich zeichnet — zur Eile. Daß bei einer solchen hastigen Aufnahmetätigkeit von einer sorgfältigen, soliden künstlerischen Arbeit — beispielsweise des Kameramannes — nicht die Rede sein kann, versteht sich von selbst.

Die „Tobis"-Monopolpreispolitik hatte auch Schädigungen der Interessen der deutschen Gesamtwirtschaft zur Folge:

Durch die hohen „Tobis"-Kosten wurde die deutsche Filmindustrie in der Konkurrenzfähigkeit gegenüber dem Ausland gefährdet. Hier wirkte aber besonders nachteilig für den deutschen Filmexport die Tatsache, daß die holländische Muttergesellschaft der „Tobis" — die „Sprekende Films" — anderen Filmindustrien (beispielsweise der französischen und englischen) wesentlich günstigere Preise und Produktionsbedingungen gewährte.[22]) Dies bedingte seinerseits wieder eine umfangreiche Abwanderung der deutschen Produktion in ausländische Ateliers (bes. Paris), was Minderbeschäftigung des deutschen Filmproduktionsapparates und der Lieferantenindustrien zur Folge hatte.

Selbst kulturpolitische Schäden zog die Haltung der „Tobis" nach sich: Dadurch, daß die Ausfuhr nach den Ländern, in denen das Auslanddeutschtum stark vertreten war, auch erschwert war, konnte dort der deutsche Tonfilm seine Aufgabe als wichtiger Faktor im Kampf um die Erhaltung der deutschen Sprache und Kultur nicht in dem gewünschten Maße erfüllen. Aehnlich war es im Hinblick auf die Mission des Films als Schrittmacher für andere Exportindustrien und als Propagandamacher allgemeiner Art.

[22]) Ind.-Resolution im „F.-J." v. 17. V. 1931; der Produzent Somlo bei der Ind.-Aussprache mit „Tobis" im Juni 1931 und im F.-K. v. 15. XI. 1932.

Die Expansionspolitik der „Tobis". Arbeitsgebiete und innere Organisation des „Tobis"-Konzerns. Das Eindringen der „Tobis" in die Sparten.

Gemäß den ursprünglichen Zwecken der „Tobis" waren deren Arbeitsgebiete in einer Reihe Tochtergesellschaften organisiert:

Die „Tonbildsyndikat (Tobis) AG" ist die Verwaltungsgesellschaft für die Tonfilminteressen des „Küchenmeister"-Konzerns und der übrigen Teilhaber in den ihr zugeteilten Ländern. Sie ist sozusagen die Dachgesellschaft für den deutschen „Tobis"-Konzern.

Ihr untersteht als Tochtergesellschaft die „Tobis-Industrie G.m.b.H.", die als Aufgabengebiete die Vergebung der Lizenzen, die Vermietung der Aufnahmeapparaturen und die Verwaltung der mit den technischen Aufgaben betrauten Konzerngesellschaften hat.

Die „Tobis-Technik G.m.b.H." besorgte ursprünglich die Herstellung aller Apparaturen und den Vertrieb der Wiedergabeapparaturen; letzteres bis zum Abschluß der „Interessengemeinschaft Tobis-Klangfilm". Ferner gehörte zu ihrem Aufgabenkreis die Laboratoriumsarbeit.

Die „Tobis-Melofilm G. m. b. H." produzierte Tonfilme aller Arten — kurze und lange Spielfilme, Kultur-, Lehr- und Reklamefilme.

Die „Deutsche Tonfilm AG" und die „Messterton AG" blieben als Tochtergesellschaften des „Tobis"-Konzerns bestehen zur Verwaltung der von ihnen eingebrachten Patente.

Nach der Unterzeichnung des Kartellvertrages mit der „Klangfilm G.m.b.H." erfuhr die innere Organisation der „Tobis" Veränderungen. Der Vertrieb der Wiedergabeapparaturen und deren Herstellung fiel für die „Tobis-Technik" weg, da er der „Klangfilm" übertragen wurde (ausgenommen eine kurze Uebergangszeit). Es blieb ihr noch die Instandhaltung der alten „Tobis"-Apparaturen und die Laboratoriumstätigkeit.

Die Produktion von langen Spielfilmen innerhalb des „Tobis"-Konzerns wurde eingestellt. Die „Tobis-Melofilm" stellt nur noch Kurzfilme, insbesondere Kultur- und Lehrfilme her.

Nach der Unterzeichnung des „Pariser Tonfilmfriedens" erwuchsen der „Tobis" neue technische Aufgaben: Es mußten für den Auslandsmarkt Versionen hergestellt werden. Das hiermit zusammenhängende Arbeitsgebiet wurde einer neugegründeten Tochtergesellschaft — der „Topoly-Tobis-Polyphon G.m.b.H." — überwiesen (1930).[23])

In der Zwischenzeit war die „Tobis" Tochtergesellschaft des „Küchenmeister"-Konzerns geworden. Von nun an datiert die Expansionspolitik — das planmäßige Eindringen der „Tobis" in die

[23]) „Tobis"-Geschäftsberichte 1928/29, 1929/30; „Tobis-Klangfilm"-Prospekt v. 1. X. 1931; JdF, Bd. 1933, S. 186.

wirtschaftlichen Tätigkeiten, die bis dahin der Filmindustrie (Produktion, Verleih und Lichtspieltheatergewerbe) vorbehalten waren.

Durch eine 80%ige Beteiligung an der „Jofa-Tonfilmatelier G.m.b.H." sicherte sich die „Tobis" einen maßgebenden Einfluß auf den zweitgrößten deutschen Atelierkomplex (in Berlin-Johannisthal).[24])

Im selben Geschäftsjahr (1930/31) wurde eine eigene Kopieranstalt gegründet und zu diesem Zweck die Räume der „Kodak AG" in Berlin-Köpenick gemietet.[25])

1931 schloß die „Tobis" mit der „Lignose Hörfilm System Breusing G. m. b. H." ein Patent- und Arbeitsabkommen, wobei gleichzeitig an dieser Gesellschaft kapitalmäßig Anteil genommen wurde.[26])

Im Juli 1932 wurde die Beteiligung der „Polyphon AG" an der „Topoly" von der „Tobis" erworben, sodaß sie sich ganz im Besitz der „Tobis" befand. Ihr Name wurde in „Tobis-Topoly G.m.b.H." umgeändert.[27])

Das Geschäftsjahr 1932/33 stand im Zeichen größter Machtausdehnung von Seiten der „Tobis".

Innerhalb der Konzernorganisation gab es verschiedene Veränderungen:

Die „Tobis-Technik G.m.b.H." stellte ihren Betrieb ein, und ihre Aufgaben wurden der „Tiges" übertragen. Gleichzeitig beteiligte sich die „Tobis" mit 9 000 RM an der mit einem Stammkapital von 20 000 RM gegründeten „Joseph Massolle G.m.b.H.", die sich mit der „laboratoriumsmäßigen Entwicklung von Arbeiten auf dem Tonfilmgebiet beschäftigt".[28])

Nach außen hin gelang es der „Tobis", die schon vor dem Austritt der „Triergon Musik AG" aus dem „Tobis"-Konzern entstandenen Auseinandersetzungen zu einem günstigen Ende zu bringen. Gegenstand dieser Streitigkeiten war die Einbeziehung verschiedener Länder, die dem Arbeitsbereich der „Triergon Holding AG" auf Grund deren alten Verträge vorbehalten waren, in den der „Tobis". Es handelte sich insbesondere um die Wegräumung der Schwierigkeiten, denen die „Tobis" von Seiten der „American Triergon" (Fox) beim Export ihrer Tonfilme nach Amerika und Japan begegnete.[29])

Das Ergebnis der nunmehr getroffenen Abmachungen war eine enge Zusammenarbeit zwischen „Tobis" und „Triergon", wobei die letztere von der „Tobis" in beschränktem Ausmaß Aufnahmeapparaturen zur Verfügung gestellt erhält, mit denen die deutsche Tochtergesellschaft der „Triergon Holding Cy.", die „Triergon Musik AG" (Berlin) ihre Tonfilmproduktion bewerkstelligen kann.

---

[24]) und [25]) Geschäftsbericht der „Tobis" für 1930/31.
[26]) „Tobis"-Geschäftsbericht für 1931/32.
[27]) und [28]) „Tobis"-Geschäftsbericht 1932/33.
[29]) und [30]) „Tobis"-Geschäftsbericht 1932/33 und „LBB" v. 11. XI. 1932.

Auf der Gegenseite wird die „Tobis" mit 10% am A.-K. der „Triergon Holding" beteiligt; den gleichen Anteil erhält die „Sprekende Films".[30])

Das Eindringen der „Tobis" in die Sparten der Filmindustrie hatte seinen ersten Anfang genommen, als sich die „Tobis" gleich nach dem Tonfilmumstellungsbeginn an der „DLS-AG" und der „Froelich Studio G.m.b.H." beteiligte.

Größeres Ausmaß nahm das Uebergreifen der „Tobis"-Macht auf die eigentliche Filmindustrie erst mit dem Zeitpunkt an, als sich bereits die Folgen der „Tobis"-Monopolpolitik -- zusammen mit denen der Wirtschaftskrise — in der wirtschaftlichen Lage der deutschen Filmindustrie bemerkbar machten.

Die „Tobisschuld"-Konten der Produzenten und Verleiher aus Lizenzen und Tonkosten wuchsen immer mehr; die Einnahmen der Lichtspieltheater und damit die der nachgeschalteten Sparten nahmen immer mehr ab. Und wenn die „Tobis" keine weiteren Kredite gewährte, waren die verschuldeten Firmen gezwungen, ihre Zahlungen einzustellen. Bei dem darauffolgenden Vergleich oder Konkurs erschien die „Tobis" dann als Hauptgläubiger und konnte über das Schicksal der z. T. von ihr selbst ruinierten Gesellschaft entscheiden. Wenn aus deren Ueberresten noch etwas herauszuholen war, gründete die „Tobis" eine Auffanggesellschaft, die dann den Filmbestand bezw. den Produktionsapparat der Vorgängerin übernahm.

Dies war der gewöhnliche Weg, auf dem sich das Eindringen der „Tobis" in die Sparten vollzog. Die Richtigkeit dieser Behauptung wird im folgenden an Hand einiger Beispiele bewiesen werden:

1932 — das erste scharfe Krisenjahr für die deutsche Filmwirtschaft — brachte dem Emelka-Konzern den endgültigen Zusammenbruch. (A.-K. 5 Mill. RM, Gläubiger 9,74 Mill. RM.) An der als Nachfolgerin der Emelka gegründeten „Bavaria Film AG" beteiligte sich neben der Commerz- und Privatbank u. a. die „Tobis". Der Anteil, den die „Tobis" an dem 600 000 RM betragenden A.-K. der „Bavaria" hat, ist nicht bekannt.[31])

Die Beziehungen zur französischen „Pathé"-Gesellschaft — der Majoritätsbesitzerin der Emelka — scheinen sich heute wieder enger zu gestalten, nachdem sie wegen der eigenen Schwierigkeiten der „Pathé Frères" eine zeitlang überhaupt geruht hatten (im Zusammenhang mit der „Bavaria"-Gründung hatte man nichts von der „Pathé" gehört). Diese Vermutung liegt deshalb nahe, weil in der Saison 1934/35 ein Großfilm der „Bavaria" („Variété" mit Hans Albers und Annabella) in den „Pathé"-Ateliers in Paris-Joinville gedreht wird.

Ohne Anschluß an die „Tobis" wurde die „Terra AG" saniert. Diese war nach einem sehr bewegten Schicksal 1932 im Begriffe zusammenzubrechen. Da entschloß sich eine Schweizer Finanzgruppe

[31]) Dr. Suhr in der „Wirtschaftskurve", Heft IV, 1933, S. 372.

— die sich auch zuvor schon an der Filmwirtschaft interessiert hatte — die Mittel zur Sanierung der „Terra" zur Verfügung zu stellen. So kam die „Terra" in den Besitz der „Film-Finanzierungs-AG" in Zürich (Scotoni-Gruppe).

Von ihren „Triergon"-Landsleuten erwarben die Leiter der neuen „Terra" die Apparaturenmietrechte, die jene von der „Tobis" seinerzeit zugestanden erhalten hatten. Zu ihrer Auswertung wurde die „Deutsche Film-Finanzierungs-AG" in Berlin gegründet (A.-K. 200 000 RM).[32])

Das Jahr 1932 brachte zwei größere Verleihkonkurse:

Ende November stellte die „Messtro Film-Verleih G.m.b.H." ihre Zahlungen ein. Von den 1,5 Mill. RM Passiven waren ¹/₂ Mill. RM „Tobis"-Schulden.[33])

Kurz zuvor war bereits die „National Film AG" mit 3,5 Mill. RM Passiva zusammengebrochen.[34])

1933 nahm die Krise in der deutschen Filmindustrie noch schärfere Formen an:

Im Konkurs der „DLS-AG" mit einer Unterbilanz von 4,2 Mill. RM war die „Tobis" Hauptgläubigerin mit Forderungen in Höhe von 800 000 RM. Unter maßgebender Beteiligung der „Tobis" wurde eine Auffanggesellschaft gegründet, die unter dem Namen „Neues Deutsches Lichtspielsyndikat G.m.b.H." (NDLS) die bereits laufenden und die in Auftrag gegeben Filme übernahm.[35])

Die „Nero-Film AG" (A.-K. 100 000 RM, Gläubiger 1,25 Mill. RM) ging bankrott, als ihr Vorstand während der Nationalen Revolution ins Ausland flüchtete.[36])

Der größte Zusammenbruch war der der „Südfilm AG". Bei einem A.-K. von 1 Mill. RM betrugen die Passiva 5,5 Mill. RM. Hauptgläubiger waren die „Tobis", „Kodak" und „British Int. Pictures". Auch hier wurde unter der Führung der „Tobis" eine Auffanggesellschaft gegründet — die „Europa Filmverleih AG" (A.-K. 150 000 RM; 1934 erhöht auf 400 000 RM). Diese führte die Geschäfte der ehemaligen „Südfilm" fort.[37])

Dazu kommen noch „Reichsliga-Heros" und die „Leo-Film" mit je rund 1,5 Mill. RM Passiva.

Das Eindringen der „Tobis" in die Sparten geschah nicht nur auf dem Wege, daß die Tätigkeit zusammengebrochener Gesellschaften weitergeführt wurde. Es wurden vielmehr auch Neugründungen vorgenommen; so die der „Cinema Film AG" (A.-K. 200 000 RM). Sie wurde für den Auslandsvertrieb der Filme, die im Verleih der „Europa" des NDLS erschienen sind, gegründet.[38])

---

[32]) a. a. O.
[33]) Germania v. 22. XII. 1932; F.-K. v. 28. XI. 1932.
[34]) Germania v. 22. XII. 1932.
[35]) und [36]) Dr. Suhr: a. a. O. S. 372.
[37]) F.-J. v. 2. X. 1932; F.-K. v. 26. IX. und v. 29. IX. 1932; „Tobis"-Geschäftsbericht 1932/33.
[38]) „Tobis"-Geschäftsbericht 1932/33.

Ende 1932 erwarb die „Tobis" eine „maßgebliche Beteiligung" an der „Sascha Filmindustrie" in Wien. Unter dem Namen „Tobis-Sascha Filmindustrie" betreibt diese das Atelier-, Tonaufnahme- und Kopiergeschäft.[39])

Im selben Geschäftsjahr wurde die jetzt „Tobis-Jofa Atelier G.m.b.H." zeichnende Ateliergesellschaft 100%ige Konzerngesellschaft.[40])

Organisatorischer Aufbau und Arbeitsgebiete des „Tobis"-Konzerns.[41])

I. Bei der Gründung:

Tobis-Tonbildsyndikat AG.

Arbeitsgebiet:

Verwaltung der Tonfilminteressen des Küchenmeister-Konzerns, der Schweizer Triergon-Gruppe und eines deutschen Bankenkonsortiums unter Führung der Commerz- und Privatbank.

Tochtergesellschaften:	Arbeitsgebiete:
Tobis-Industrie G. m. b. H.	Vergebung von Aufnahmelizenzen Vermietung von Aufnahmeapparaturen; Verwaltung der mit den technischen Aufgaben betrauten Tochtergesellschaften
Tobis-Technik G. m. b. H.	Herstellung von Aufnahme- und Wiedergabeapparaturen; Instandhaltung und Verbesserung der Aufnahmeapparaturen; Laboratoriumsarbeit (Forschung)
Tobis-Melofilm G. m. b. H.	Produktion von langen und kurzen Spielfilmen, Kultur- und Lehrfilmen

II. Nach dem Abschluß des Pariser Tonfilmkartells:

Tobis-Industrie G. m. b. H.	siehe oben
Tobis-Technik G. m. b. H.	Instandhaltung der Aufnahmeapparaturen; Laboratoriumsarbeit
Tobis-Melofilm G. m. b. H.	Produktion von Kurzfilmen
Deutsche Tonfilm AG	Verwaltung der von diesen eingebrachten Patente (auch schon unt. I.)
Messterton AG	
Kopieranstalt Köpenik*)	Rohfilmlieferung Entwickeln und Kopieren
Beteiligungen:	**Arbeitsgebiete:**
Topoly-Tobis-Polyphon G. m. b. H.	Versionentechnik
Jofa-Atelier G. m. b. H.	Ateliervermietung

*) Keine Tochtergesellschaft, sondern ein zur „Tiges" gehörender Betrieb.

[39]) und [40]) „Tobis"-Geschäftsbericht 1932/33.

[41]) Zusammengestellt nach Material aus den Geschäftsberichten und Prospekten der „Tobis".

III. Heutiger Stand (Ende 1934):

Tobis-Tonbildsyndikat AG.

Arbeitsgebiet:

Verwaltung der Tonfilminteressen der „Int. Tobis Mij." und einer deutschen Bankenminorität.

Tochtergesellschaften:	Arbeitsgebiete:
Tobis-Industrie G. m. b. H. (Aufnahme der Tobis-Technik und der Tobis-Topoly)	Vergebung der Lizenzen; Vermietung der Aufnahmeapparaturen; Instandhaltung der Aufnahmeapparaturen; Versionengeschäft
Tobis-Melofilm G. m. b. H.	Produktion von Kurzfilmen Bavaria-Tonwoche
Kopieranstalt Köpenick	siehe oben
Tobis-Jofa Atelier G.m.b.H.	Ateliervermietung
Cinema Film AG	Auslandsvertrieb von Tonfilmen
Deutsche Tonfilm und Messterton	siehe oben
Beteiligungen:	**Arbeitsgebiete:**
Lignose Hörfilm G.m.b.H.	Patentverwaltung Tonlieferung für Kurzfilme
Joseph Massolle G.m.b.H.	Laboratoriumsforschung auf dem Tonfilmgebiet
Tobis-Sascha-Filmindustrie-AG, Wien	Ateliervermietung Apparaturenvermietung Kopiergeschäft
Europa-Filmverleih AG	Verleih und Finanzierung von Produktionen
NDLS-G.m.b.H.	Verleih und Finanzierung von Produktionen
Triergon Holding AG	Patenverwaltung Auslandsvertriebsrechte
Bavaria Film AG	Produktion von Tonfilmen Verleih
Carl Froelich Film-Produktions-G.m.b.H.	Produktion von Tonfilmen (bes. Kollektivfilmen)
Rota Film AG*)	Produktion; Verleih.

*) Aus der „Deutschen Universal Film AG" (Tochtergesellschaft der amerikanischen „Universal Pict.") hervorgegangen.

Die Uebersicht über den heutigen Stand des Aufbaus des „Tobis"-Konzerns und seiner Arbeitsgebiete zeigt, daß sich diese auf die folgenden Filmwirtschaftszweige erstrecken:

Eigene Lizenzerteilung
Eigene Aufnahmeapparaturen
Eigene Ateliers
Eigene Produktion

Eigenen Verleih
Eigenen Auslandsvertrieb.

Der „Tobis" sind keine Grenzen für eine weitere Ausbreitung ihrer Macht in allen Gebieten der Filmwirtschaft gezogen; insofern, als sie ja niemand daran hindert, daß sie ihren eigenen Produktions- und Verleihgesellschaften günstigere Bedingungen gewährt als den übrigen, die noch nicht in ihren Herrschaftsbereich einverleibt sind.

Die „Tobis" tritt also heute als Konkurrenz derjenigen Firmen auf, die von ihrer Lizenzgewährung abhängig sind, die sie in ihre Ateliers zwingt und die an sie die hohen Tonkosten zahlen müssen. Es liegt durchaus im Bereich der Möglichkeiten, daß die „Tobis" die gesamten unabhängigen, d. h. nicht zum „Tobis"-Konzern gehörenden Produktions- und Verleihgesellschaften zugrunde gehen lässt.

Mit Recht wird der „Tobis" in der Fachpresse vorgeworfen, daß sie ihre Monopolstellung mißbraucht habe. Es komme einem Patentinhaber nicht zu, daß er neben der Forderung von Lizenzen Bedingungen stelle, die den Zweck haben, daß der Patentbesitzer in die mit dem Patent zu bewerkstellende produktionstechnische Tätigkeit eindringen kann.[42])

Die wirtschaftliche Entwicklung der „Tobis". Der Zusammenbruch des „Küchenmeister"-Konzerns.

Eine Betrachtung der „Tobis"-Bilanzen gibt uns interessanten Aufschluß darüber, inwieweit die „Tobis" mit ihrer Monopolpolitik wirtschaftlich erfolgreich war.

Ueber die Ursachen der Verschuldung der Filmproduktion sagt das Verhältnis der zu Buch stehenden Aufnahmeapparaturen und der Debitoren und Wechsel etwas aus. Im Geschäftsjahr 1928/29 waren zwei Aufnahmegeräte (Buchsumme 450 000 RM) in Tätigkeit; die Debitoren und Wechsel betragen 3,1 Mill. RM. Tonlieferung (und Lizenzen) machen also diese Summe aus. Den 15 Aufnahmeapparaturen (1,45 Mill. RM) des Geschäftsjahres 1929/30 stehen 6,5 Mill. RM Debitoren gegenüber.

Das im selben Jahr erfolgte Wachsen des Beteiligungskontos von 1,3 Mill. auf 2,77 Mill. RM läßt vermuten, daß sich ein Teil der Debitoren bereits in Beteiligungen verwandelt hat.

In der Bilanz für 1930/31 erscheinen die Aufnahmeapparaturen mit einer etwas geringeren Summe (1,08 Mill. RM); wohl aus dem Grunde, daß man die alten Tobis-Apparaturen abgeschrieben hat. Debitoren und Wechsel machen zusammen eine Summe von 7,9 Mill. RM aus — bei einem Gesamtproduktionsetat der deutschen Filmindustrie von 40 Mill. RM.

Im Geschäftsbericht des gleichen Jahres wird mitgeteilt, daß sich die allgemeine Wirtschaftskrise in stärkerem Maße bemerkbar ge-

[42]) F.-K. v. 3. XII. 1932.

macht habe (durch Einnahmerückgang an den Kinokassen) und daß daher die „Tobis" habe in großem Umfang Abschreibungen machen müssen — 2,1 Mill. RM allein auf zweifelhafte Debitoren und unrentable Beteiligungen.

Die wirtschaftliche Lage der „Tobis" erfuhr im Geschäftsjahr 1931/32 eine starke Belastung durch den Zusammenbruch der holländischen Muttergesellschaft. Die Baufälligkeit dieses überspannten Spekulationsgebäudes wurde der Oeffentlichkeit zum ersten Male gewahr, als im Sommer 1931 die „Deutsche Ultraphon" ihre Zahlungen einstellte. Infolge der allgemeinen Vertrauenskrise wurden ihr sowie der „Internationalen Ultraphon" die Kredite gekündigt.

Die „Accoustiek" konnte den Zusammenbruch des Grammophonzweiges des Küchenmeister-Konzerns noch einmal für kurze Zeit aufschieben, indem sie bei ihren Bankgläubigern einen Zahlungsaufschub erreichte. Als die zum Pfand für das Moratorium gegebenen „Accoustiek"-Aktien an der Amsterdamer Börse angeboten wurden, sank ihr Kurs rapide. Die „Accoustiek" sah sich nun gezwungen, ihre wertvollsten Aktiven — die Aktien der deutschen „Tobis" — an ihre Bankgläubiger zu geben, sodaß in der „Tobis"-GV im Frühjahr 1932 diese als Hauptaktionäre erschienen.

Die „Ultraphon"-Gesellschaften wurden liquidiert und von der „Telefunken AG" erworben und weitergeführt. Damit war der Schallplattenzweig des „Küchenmeister"-Konzerns aufgelöst.

Von der Entwicklung des Radiozweigs hat man überhaupt nie etwas gehört. Also blieb von dem „allumfassenden elektro-akkustischen Konzern" nichts mehr übrig als die Tonfilminteressen.

Die Lage des „Küchenmeister"-Konzerns fand in einer gründlichen Reorganisation Ausdruck. Die „Accoustiek" wurde liquidiert; die „Sprekende Films" wurde in die „Internationale Tobis Mij." umgewandelt, deren A.-K. auf 10 Mill. fl festgesetzt wurde. Die Kreditoren in Höhe von 5,5 Mill. fl fielen unter einen Zahlungsaufschub. Neue Mittel wurden beschafft durch Aktienübernahme von Seiten holländischer Banken. Beteiligt an der „Int. Tobis" sind außer diesen die alten Gläubiger der „Accoustiek", deren Forderungen in Aktien umgewandelt wurden.[43])

Nach diesem Exkurs in die Verhältnisse der holländischen „Tobis"-Gruppe zurück zur deutschen „Tobis":

[43]) Beijerinck: a. a. O. S. 128/129.

	Die für unsere Betrachtung	
	1928/29	1929/30
Aufnahmeapparaturen	450 000.—	1 450 000.—
Wechsel	—	—
Debitoren	3 173 286.—	6 480 035.—
Patente und Patentgesellschaften	2 326 787.—	2 199 858.—
Beteiligungen	1 465 375.—	2 779 627.—

*) Davon 1055 Mill. RM Forderungen an abhängige und Konzerngesellschaften.

Dieser entstanden aus dem Zusammenbruch der „Accoustiek" und „Sprekende Films" bedeutende Verluste, da sie bei letzterer Guthaben für ihre an sie übertragenen Auslandsvertriebsrechte auf die „Tobis-Klangfilm"-Patente hatte.

Auch die Filmwirtschaftskrise setzte der „Tobis" im Geschäftsjahr 1931/32 sehr zu. Die Abschreibungen auf Debitoren betragen 4,99 Mill. RM. Diese „stellen im wesentlichen Forderungen an die „Tiges" (die Lizenzen und Aufnahmeapparaturen vergibt) dar".

Die Abschreibungen auf Beteiligungen machen eine Summe von 1,096 Mill. RM aus — bei einem Gesamtbetrag der Beteiligungen von 2,373 Mill. RM.

Das Patente-Konto erfuhr eine Erweiterung um 450 000 RM durch die von der „Sprekende Films" zurückgenommenen Auslandslizenzen und Vertriebsrechte.

Die für die Ausrüstung der Jofa-Ateliers erworbenen Klangfilm-Apparaturen brachten — trotz Abschreibungen in Höhe von 441 000 RM — dem Apparaturen-Konto einen Zuwachs um 279 000 RM.

Die gesamten Abschreibungen und Rückstellungen beliefen sich für das Geschäftsjahr 1931/32 auf 7,5 Mill. RM (im Vorjahr 2,1 Mill. RM).

Infolge der dargelegten Verhältnisse endete das Geschäftsjahr mit Verlust. „Demgemäß sah sich die Verwaltung genötigt, vorzuschlagen, von den durch die Notverordnung zur Sicherung von Wirtschaft und Finanzen gebotenen Möglichkeiten zur Kapitalherabsetzung in erleichterter Form im notwendigen Maße Gebrauch zu machen. Hierdurch soll die Grundlage für eine gesunde Bilanzierung in Zukunft geschaffen werden."

Die Kapitalherabsetzung wurde folgendermaßen vorgenommen: Die in fremdem Besitz befindlichen Aktien im Gesamtbetrage von nom. 10,8 Mill. RM werden im Verhältnis 2 : 1 zusammengelegt. Die beim Generalausgleich mit der „Accoustiek" erhaltenen eigenen Aktien (1,2 Mill. RM) werden eingezogen. Somit beträgt das A.-K. der „Tobis AG" noch 5,4 Mill. RM (gegen 12 Mill. zuvor).

In der ersten Bilanz nach der Kapitalzusammenlegung steht das Beteiligungskonto im Zeichen der Ausdehnung der „Tobis" in die

---

wichtigen „Tobis"-Bilanzposten:

1930/31	1931/32	1932/33	1933/34
1 080 000.—	1 358 807.—	1 076 000.—	
1 086 155.—	983 346.—	1 461 063.—	1 271 500.—
6 826 732.—	1 462 626.—	1 321 253.—*)	1 071 627.—**)
1 923 000.—	2 152 000.—	1 977 704.—	1 670 000.—
2 087 237.—	1 277 226.—	1 494 007.—	1 688 004.—

**) Forderungen an abhängige und Konzerngesellschaften.

Sparten. Der Zugang von 441 000 RM spiegelt die Beteiligung bezw. Gründung der folgenden Firmen wieder: Europa-Filmverleih AG, Cinema Film AG, Joseph Massolle G.m.b.H., Sascha-Filmindustrie AG, Triergon Holding AG und Lignose Hörfilm System Breusing G.m.b.H. Das Konto steht jetzt auf 1,494 Mill. RM.

In der Bilanz 1932/33 sind die Debitoren erstmals getrennt in „Forderungen auf Grund von Warenlieferungen und Leistungen (Lizenzforderungen)" und „Forderungen an abhängige und Konzerngesellschaften". Erstere (Höhe 266 000 RM) stellen Guthaben bei ausländischen Produzenten dar (die ehemals von der „Sprekende Films" die Lizenzen erhielten). Von dem den zweiten Posten ausmachenden Betrag in Höhe von 1,055 Mill. RM sind 966 000 RM Forderungen an die „Tiges" — also Schulden der deutschen Filmindustrie aus Lizenzerteilung und Tonlieferung.

Dazu kommen noch 1,477 Mill. RM Wechsel und Schecks, die zum größten Teil ebenfalls bei der Ausgabe von Lizenzen und bei der Vermietung von Ateliers und Aufnahmeapparaturen entstanden sein dürften.

Die Gesamtabschreibungen betragen 1,306 Mill. RM; davon betrifft die Hälfte das „Anlagevermögen" (Apparaturen und Patente).

Die Rentabilität der „Tobis".

Geschäftsjahr	Gewinn	Ueberweisung an Res. Fonds	Dividende
1928/29	7 112.—	6 000.—	—
1929/30	1 024 758.—	54 000.—	8%
1930/31	29 731.—	20 000.—	—
1931/32		Sanierung	
1932/33	890 637.—	54 000.—	6%
1933/34	269 060.—		5%

Im Geschäftsbericht 1933/34[44]) interessieren uns außer den in der obigen Zusammenstellung angegebenen Posten die Abschreibungen; sie belaufen sich auf 1 017 138 RM (davon 866 332 RM auf Anlagen). —

Die auf der Passivseite der Bilanz ausgewiesenen „Waren- und Lizenzschulden" in Höhe von 1 351 373 RM (im Vorjahr „Verbindlichkeiten auf Grund von Leistungen und Lizenzbeteiligungen: 1 543 796 RM) dürften zu einem großen Teil aus Apparaturenlieferungen[45]) und Lizenzverpflichtungen an die „Klangfilm" entstanden sein.

Was die Machtausdehnung der „Tobis" betrifft, so wurde die mit dieser zusammenhängende Politik durch den Erwerb des halben Aktienkapitals der 1933 gegründeten „Rota-Film AG" fortgeführt. Die „Rota" ist eine Produktions- und Verleihgesellschaft, die als solche die Filmbestände und die laufenden Verträge der aufgelösten

[44]) „LBB" v. 3. X. 1934.
[45]) Lieferung von Aufnahmeapparaturen für die vergrößerte Ateliergesellschaft durch die „Klangfilm".

„Deutschen Universal" und der bankrott gegangenen „Aafa-Film AG" übernahm. Letztere war eine der wenigen noch bestehenden, unabhängigen, größeren Produktions- und Verleihfirmen.

Auch die Atelierinteressen der „Tobis" erfuhren im Geschäftsjahr 1933/34 eine Erweiterung — durch den Erwerb der Grunewald-Ateliers („Grufa") unter gleichzeitiger Erhöhung des Gesellschaftskapitals der nunmehr „Tobis-Atelier-G.m.b.H." zeichnenden ehemaligen „Jofa - Atelier- G. m. b. H." (jetziges Stammkapital 200 000 RM).

Die „Tobis-Sascha-Filmindustrie AG, Wien" setzte ihr A.-K. von 500 000 auf 1,3 Mill. Schilling herauf. Der Gesellschaft wurde in Erweiterung ihres Geschäftsumfanges ein Verleih angegliedert. Auch der Produktionsumfang wurde vergrößert. Filme, die in der von der „Tobis" gewünschten Besetzung bei uns nicht gedreht werden können, werden in den Wiener „Tobis"-Ateliers aufgenommen und nach Deutschland eingeführt. Dies geht aber leider auf Kosten des Beschäftigungsgrades des deutschen Produktionsapparates und deutscher Arbeitskräfte.

Anhang:
Die Organisation des „Int. Tobis"-Konzerns nach dessen Sanierung.

Zusammenbruch und Reorganisation des „Int. Tobis"-Konzerns (der früheren „Küchenmeister"- Gruppe) brachten — wie schon teilweise erwähnt — eine Neueinteilung der räumlichen Arbeitsgebiete für die verschiedenen europäischen Tochtergesellschaften mit sich.

Dachgesellschaft des Konzerns ist jetzt die „Int. Tobis Mij." mit dem Sitz in Amsterdam.

Die Arbeitsgebiete der „Tobis"-Konzerngesellschaften:

Int. Tobis Mij. Amsterdam	Tobis AG Berlin	Films Sonores Tobis, Paris	Tobis Film Ind. London
Holland	Deutschland	Frankreich	Großbritannien
Niederl. Indien	Balt. Staaten	Belgien	
Griechenland	Skandinavien	Luxemburg	
Afrika	Polen	Spanien	
China	Tschechoslow.	Portugal	Tobis Foreign
Zentral- und	Jugoslawien	Italien	Ltd., New York
Südamerika	Rumänien	Türkei	
	Bulgarien	Aegypten	Ver. Staaten
	Oesterreich		
	Ungarn		
	Schweiz		
	Japan		
	Finnland		

Diese mit der Bearbeitung der großen Distrikte beauftragten Konzerngesellschaften gründeten ihrerseits wieder Tochtergesell-

schaften, deren Aufgabe es war, innerhalb der Länder, die in die Distrikte ihrer Muttergesellschaft fielen, die sachlichen Arbeitsgebiete des Konzerns zu verwalten — also Lizenzen zu erteilen, Apparaturen zu vermieten, zu produzieren und zu verleihen.

Die Ausbreitung des „Int. Tobis"-Konzerns:*)

Holdinggesellschaft:
Int. Tobis Mij., Amsterdam

London:
Tobis Film Industries

Berlin:
Tobis AG

New York:
Tobis Foreign Films Ltd.

Wien:
Tobis-Sascha-Filmindustrie AG

Paris:
Films Sonores Tobis

Lissabon:
Companhia Portuguesa
de Filmes Sonores
Tobis-Klangfilm

Madrid:
Cinematografica
Espanola Americana

Brüssel:
Films Sonores Tobis.

*) Die Stützpunkte, d. s. sind die Konzerngesellschaften, die Lizenzen vergeben, Aufnahmeapparaturen vermieten bezw. vertreiben und die Tochtergesellschaften für die Produktion, Verleih usw. verwalten.

Lichtspieltheater - „Klangfilm".

Im Rahmen der „Interessengemeinschaft Tobis - Klangfilm" fiel der „Klangfilm G.m.b.H." die Aufgabe zu, die monopolistischen Absichten der Gruppe auf dem Markt für die Wiedergabeapparaturen durchzusetzen.

Wenn es der „Klangfilm" nicht in dem Maße wie der „Tobis" gelang, ihren Markt unter die Herrschaft des Tonfilmkartells zu zwingen, so liegt das in erster Linie daran, daß sie auf bedeutend größere Schwierigkeiten stieß. Diese haben in der grundverschiedenen Struktur der beiden Märkte ihre Ursache. Bloße 10 Produktionsstätten in nur zwei Städten Deutschlands sind leichter zu übersehen als 5200 Kinos, die in allen Städten und größeren Dörfern des Reiches zerstreut liegen.

Der Kampf der „Klangfilm" um die Monopolherrschaft auf dem Wiedergabeapparaturenmarkt mußte an zwei Fronten ausgefochten werden: Einmal gegen die Kartellaußenseiter, die ihre „Schwarzapparaturen" anboten, und zum anderen gegen diejenigen Lichtspieltheaterbesitzer, die diese Schwarzapparaturen spielen ließen.

Ziel dieser Auseinandersetzungen war, daß in allen, für die Umstellung in Frage kommenden Kinos Tonfilme nur auf der Monopolapparatur „Klangfilm - Tobis" wiedergegeben werden sollten.

Demgemäß lautete die Forderung an die Lichtspieltheaterbesitzer, daß diese keine Apparaturen benutzen durften, die gegen irgendein Patent der deutsch-holländischen Kartellgruppe verstießen. Nach ihrer Ansicht verletzen aber alle Nichtmonopolapparaturen Patente der „Tobis-Klangfilm". Vor allen bot das „Lieben"-Verstärkerpatent immer wieder eine Handhabe zum Vorgehen gegen Schwarzapparaturenvertreiber und -besitzer.

Bei der Behandlung der Probleme im Zusammenhang mit der Umstellung der Gesamtfilmindustrie wurde auch schon das Lichtspieltheatergewerbe in die Betrachtung mit einbezogen, wobei besonders die Voraussetzungen, die durch die Struktur desselben für die Umstellung gegeben waren, aufgezeigt wurden. Ferner wurden an jener Stelle bereits erwähnt: Die Hemmungen, die sich aus der ablehnenden Haltung des „Reichsverbandes der deutschen Lichtspieltheaterbesitzer" ergaben und die ersten Verträge über die Ausrüstung von Lichtspieltheatern (DLS -Tobis, Ufa - Klangfilm).

Ueber die für die Umstellung der Kinos sehr wichtige Frage der Betriebsgrößenkonzentration sollen die folgenden beiden Tabellen in Ergänzung des früher Dargestellten unterrichten:

Anzahl der deutschen Kinos und deren Sitzplätze 1924 und 1929.[46])

Jahr	Anzahl der Kinos	Anzahl der Sitzplätze
1924	3 669	1 315 246
1929	5 078	1 946 513
Zunahme:	38 %	48 %

Die Größenkonzentration im deutschen Kinogewerbe 1924 und 1929 nach Platzzahlgruppen.[47])

Jahr	Platzzahlgruppe			
	bis 300	300-600	600-1000	über 1000
1924	2 189	1 155	256	67
1929	2 804	1 666	437	171
Zunahme:	28 %	44 %	71 %	155 %

Die Versorgung der deutschen Lichtspieltheater mit Wiedergabeapparaturen.

Bei der Belieferung des Wiedergabeapparaturenmarktes bediente sich die „Klangfilm" derselben Methoden, wie sie die „Tobis" gegenüber ihren Kunden — den Produzenten — anwandte. Zwei Punkte kennzeichnen die monopolistische Marktpolitik der „Klangfilm":

1. die hohen Apparaturenpreise;
2. die Tatsache, daß die Wiedergabegeräte nicht käuflich erworben werden konnten, sondern gepachtet werden mußten.

[46]) und [47]) Reichskinoadreßbuch 1933.

Die Apparaturenpreise.

Der schon oft zitierte „Spio-Bericht" (für die Zeit vom 1. August 1928 bis zum 31. Oktober 1929) macht Angaben über die „überspannten und für die Theaterbesitzer untragbaren Preise für Wiedergabeapparaturen".

Man liest dort, daß ursprünglich die „Triergon" erklärt habe, daß sie in der Lage sei, die Kinos mit Wiedergabegeräten zu einem Preis von 3—4000 RM zu beliefern. (Vor der Monopolisierung des Tonfilms!) „Western Electric" und „RCA" nannten Preise von 4—16 000 RM.

Die nach der Tonfilmkartellierung geforderten Preise für „Klangfilm"-Apparaturen waren aber die folgenden:

für Kinos mit bis zu 1000 Plätzen	. .	29 500 RM
„ „ „ 1000—1500 „	. .	46 500 „
„ „ „ 1500—2000 „	. .	53 500 „
„ „ „ über 2000 „	. .	58 000 „

Bedingungen:

Die Wiedergabegeräte werden auf 10 Jahre verliehen. Ein Viertel der Leihmiete ist bei der Bestellung zu zahlen, ein Viertel bei der Lieferung und der Rest in 12 bis 18 Monatsraten.

Es wurde auch eine Apparatur für kleinere Theater zum Preise von 15 000 RM in Aussicht gestellt.

Apparaturenpreise der „Western":

für Kinos mit bis zu 900 Plätzen	. .	35 000 RM
„ „ „ 900—1100 „	. .	43 000 „
„ „ „ 1100—2200 „	. .	56 000 „
„ „ „ über 2200 „	. .	72 000 „

Apparaturenpreise der „RCA":

Type B	. . . . .	89 000 RM
„ C	. . . . .	72 500 „
„ D	. . . . .	60 500 „

Die Wiedergabegeräte waren bei der „Western" und der „RCA" käuflich zu erwerben.

Durch das Zustandekommen des Pariser Tonfilmkartells ergaben sich auf dem internationalen Wiedergabeapparaturenmarkt Veränderungen in den Absatzbedingungen, die sich auf die Preise der „Klangfilm" auswirkten.

Dadurch, daß das „Klangfilm-Tobis"-Gerät als Standardapparatur für das Gebiet der deutsch-holländischen Patentgruppe erklärt wurde, und außerdem im „Gebiet der freien Konkurrenz" günstigere Verkaufsmöglichkeiten entstanden waren, sah sich die deutsche Apparatebauindustrie einer übersichtlicheren Marktlage gegenüber, was ihr ein langfristiges Disponieren und Kalkulieren ermöglichte.

Inzwischen hatte sich in allen Sparten der deutschen Filmwirtschaft die Ansicht durchgerungen, daß der Tonfilm den stummen

Film doch verdrängen werde und daß man sich daher schleunigst umstellen müsse.

Mit dem Wegfallen der Unsicherheit auf dem internationalen Apparatemarkt und der Zurückhaltung der deutschen Theaterbesitzer waren die Grundlagen für eine größere Serienfabrikation von Wiedergabegeräten entstanden; zumal noch gleichzeitig eine Verringerung der Typen beschlossen wurde.

Somit waren die Voraussetzungen für eine Apparaturenpreissenkung gegeben.

Auf der Hamburger Theaterbesitzertagung im August 1930 berichtete ein Vertreter der „Klangfilm" über das „kommende Apparategeschäft":[48])

In Zukunft solle es nur noch 4 Apparaturentypen geben: 1. solche für Theater mit über 1000 Plätzen, 2. solche für Theater mit 500—1000 Plätzen, 3. solche für Theater mit 300—500 Plätzen und 4. solche für Theater mit unter 300 Plätzen.

Als wichtigste Aufgabe wurde die sofortige Inangriffnahme der Versorgung der Gruppen 2 und 3 bezeichnet. Die Kinos der Gruppe 1 waren bereits alle umgestellt. Was die Gruppe 4 betrifft, so wurde den Lichtspieltheaterbesitzern zugesagt, daß demnächst ein Klangfilmgerät auf den Markt gebracht würde, das im Preis für die kleinen Kinos erschwinglich sei.

Durch die Finanzkraft der hinter der „Klangfilm" stehenden Elektrokonzerne wurde die Apparatebeschaffung gegen langfristige Ratenzahlungen ermöglicht.

Bereits noch im Jahre 1930 erschien eine Apparatur für Theater mit bis zu 350 Plätzen auf dem Markt; sie kostete 7450 RM (die doppelte Nadeltonapparatur) bezw. 7700 RM (die einfache Lichttonanlage).

Ueber die Apparaturenpreise Ende 1931 gibt eine Aufstellung in der Denkschrift des „Verbandes der Lichtspieltheaterbesitzer Berlin-Brandenburg" Aufschluß. Sie enthält nicht nur die Preise der „Klangfilm", sondern auch diejenigen der Projektionsmaschinenfabrikanten und der „Kinoton" — der bedeutendsten Außenseiterin auf dem Apparatemarkt.

Miet- bezw. Kaufpreise
für Tonfilmwiedergabeapparaturen
(ohne Projektoren, Installationsspesen, Revisionsgebühren).

Firma und Type	Nadelton	Lichtton	Licht- u. Nadelton
Klangfilm:			
7 Watt	8 000.—	11 000.—	14 800.—
10 „	10 000.—	13 000.—	16 400.—
30 „	15 500.—	18 500.—	21 200.—
50 „	23 900.—	25 500.—	28 200.—
100 „	31 900.—	33 500.—	43 000.—
200 „	38 900.—	40 500.—	43 000.—

[48]) „LBB" v. 16. VIII. 1930.

Firma und Type	Nadelton	Lichtton	Licht- u. Nadelton
Aufbauapparaturen (Hahn, Triumphator, Görz, Ernemann, Bauer, Nitzsche, Mechauer, Simplex):			
7 Watt	11 800.—	17 000.—	22 200.—
10 „	13 700.—	18 900.—	24 600.—
30 „	19 200.—	24 400.—	29 000.—
50 „	27 600.—	31 400.—	36 000.—
100 „	35 600.—	39 400.—	43 000.—
200 „	42 000.—	45 900.—	50 000.—
Kinoton (Licht- u. Nadelton):			
Type 1 für Theater mit bis zu 700 Plätzen			8 500.—
„ 2 „ „ „ „ „ 2000 „			11 500.—
Meloton:			
Type 1	?		
„ 2	1 620.—		
„ 3	2 075.—		
„ 4	4 125.—		

Eine wesentliche Veränderung in den Umstellungsbedingungen für die Lichtspieltheater ergab sich im Dezember 1931, als sich die „Klangfilm" dazu entschloß, in Zukunft ihre Apparaturen nur noch im Wege des Verkaufes zu vertreiben. Bisherige Pachtverträge konnten in Kaufverträge umgewandelt werden.

Mit dieser Maßnahme ging die „Klangfilm" — im Gegensatz zur „Tobis", die heute ihre Aufnahmeapparaturen noch nicht verkauft — von ihrer monopolistischen Haltung gegenüber ihren Kunden in einem wichtigen Punkte ab.

Die „Klangfilm"-Preise wurden im Verlauf der Umstellungsentwicklung noch mehrfach gesenkt. Seit dem September 1932 gelten die folgenden Preise:

Klangfilm Zetton (für Theater mit bis zu 300 Plätzen):

	Einfachanlage	Doppelanlage
Lichtton:	3 350.—	4 100.—

Klangfilm-Euroton (für Theater mit 500 — 800 Plätzen):

	Einfachanlage	Doppelanlage
Lichtton:	7 060.—	8 690.—

Diese Preise verstehen sich einschließlich Installationsgebühren.

Die Tonfilminvestitionen des deutschen Lichtspieltheatergewerbes.

Die Tonfilminvestitionen der Kinos umfassen zweierlei Ausgaben: 1. die für die akkustische Herrichtung der Theater und 2. die für die Anschaffung der Wiedergabeapparaturen.

Gewisse akkustische Erfordernisse waren auch schon im Stummfilmkino gegeben, da der Stummfilm von jeher mit Begleitmusik vorgeführt wurde. Das Bedürfnis nach einer einwandfreien Wieder-

gabe des Tonfilms vergrößerte die Ansprüche an die akkustische Beschaffenheit der Lichtspieltheater.

Die technischen Beratungsstellen der Apparatelieferanten — insbesondere der „Klangfilm" — sind dazu da, nach Messungen und Berechnungen ein Gutachten darüber abzugeben, was an dem einzurichtenden Kino geändert werden muß, damit eine gute Vorführung des Tones gewährleistet werden kann.

Es handelt sich im wesentlichen darum, zu verhindern, daß durch Nachhall und Echowirkung die Wiedergabe des Tones verzerrt wird. Die hierbei angewandten Mittel sind sehr verschiedener Art; sie können sich von einer einfachen Bekleidung der Wände mit schalldämpfendem Material bis zu einem vollständigen architektonischen Umbau des Kinos erstrecken.

Die Kosten, die in diesem Zusammenhang entstanden, sind also für die Lichtspieltheater sehr unterschiedlich gewesen.

Schätzungen über die mit der Tonfilmumstellung verbundenen Gesamtinvestitionen des deutschen Kinogewerbes sind von verschiedener Seite gemacht worden. Wir lassen einige folgen:

Dr. Jason (im „Kinematograph" vom 24. XII. 1931) schätzt die bis zu diesem Zeitpunkt von den deutschen Lichtspieltheaterbesitzern investierte Summe auf 45 Mill. RM, von denen 20 Mill. bereits an die Apparatelieferanten abgeführt sein sollen.

In der Denkschrift des „Reichsverbandes" („Mordende Milionen") werden die Tonfilminvestitionen des deutschen Lichtspieltheatergewerbes bis Ende 1932 mit 40 Mill. RM angegeben.

Der Wochenbericht des „Instituts für Konjunkturforschung" vom 2. XI. 1932 veröffentlicht, daß Ende 1932 für 5000 Wiedergabeapparaturen 50—55 Mill. RM ausgegeben wurden.

Im Bericht für das Geschäftsjahr 1929/30 verlautbart die Ufa, daß sie für die Umstellung ihrer 100 Kinos 4 Mill. RM aufgewandt habe.

Ueber den Umfang der Kredite, die von Seiten der Apparatelieferanten an die Kinos gewährt wurden, gibt eine Veröffentlichung der „Klangfilm" vom August 1931 Aufschluß. In dieser wird erklärt, daß 65% der bis zu diesem Zeitpunkt getätigten Umsatzsumme von der „Klangfilm" langfristig kreditiert worden seien.

Da in den folgenden Jahren die Kinoeinnahmen wegen der zunehmenden Arbeitslosigkeit beträchtlich zurückgingen, ist kein Grund zur Annahme vorhanden, daß der Grad der Verschuldung der deutschen Lichtspieltheater an die Apparatefabrikanten abgenommen hat.

Das Tempo der Theaterumstellung.[48])

Die ersten deutschen Kinos wurden in den Monaten Februar und März 1929 — 11 an der Zahl — umgestellt. Am 1. Ok-

[48]) Quellen: Reichskinoadreßbuch 1933; HdF, Bd. I, II, III; Deutsche Filmwirtschaft (Beilage des „Kinematograph") v. 24. XII. 1931 u. 19. III. 1932; „LBB" v. 8. IX. 1930 u. 25. X. 1930; F.-Z. v. 10. VIII. 1930; F.-J. v. 25. X. 1931; Umbehr: a. a. O. S. 74/75.

tober des gleichen Jahres waren es bereits 80 und am Jahresschluß 223.

In den Jahren 1930 und 1931 nahm die Umstellung der Kinos einen nicht vorauszuahnenden Aufschwung. Die Zahl 1000 wurde Mitte Juli 1930 erreicht. Ende 1930 waren nahezu 1900 Geräte installiert. Bis zum Schluß des Jahres 1931 stieg die Anzahl der umgestellten Theater auf über 3000.

Das „Reichskinoadreßbuch 1933" gibt die am 1. August 1932 ausgerüsteten Kinos mit 3457 an. Somit waren bereits 1200 nicht täglich spielende Kinobetriebe Tonfilmtheater geworden.

Die Entwicklung machte im Jahr 1933 noch nicht Halt; denn Ende dieses Jahres gab es in Deutschland rund 4300 Tonfilmkinos.

Die noch übrig bleibenden etwa 700 Stummfilmtheater sind solche, die sehr klein sind und außerdem nur einen oder zwei Tage in der Woche spielen. Bei den heutigen Apparaturenpreisen ist ihre Umstellung vom Gesichtspunkt der Rentabilität aus gesehen unmöglich. Sie können vielleicht später von der Apparatefabrikation versorgt werden, wenn diese eine wesentlich billigere Type für sie herausbringt oder wenn alte Apparaturen in größerem Umfang durch neue ersetzt werden. Wenn der letztere Fall eintritt, könnten die alten Apparaturen so hergerichtet werden, daß sie ihren Dienst für das weniger anspruchsvolle Publikum der kleinsten (in der Hauptsache Land-) Kinos noch tun könnten.

Interessant zu beobachten ist das Abnehmen der durchschnittlichen Größe der umgestellten Kinos, das aus der folgenden Tabelle hervorgeht:[50])

Anzahl und durchschnittliche Größe der Tonkinos in Deutschland:

Datum	Anzahl	⌀ Größe
31. Dezember 1929	223	900
15. Mai 1930	830	661
1. August 1930	1 035	631
15. Januar 1931	1 904	512
15. Mai 1931	2 446	480
September 1932	3 532	422*)

*) Neuere Zahlen nicht vorhanden.

Anfang 1935 meldet der Bericht des „Instituts für Konjunkturforschung" über die Filmwirtschaft, daß die Umstellung der deutschen Lichtspieltheater restlos vollzogen sei. (Auch die der nicht täglich spielenden Kinos.)

Der Kampf der „Klangfilm" um die Monopolstellung auf dem Wiedergabeapparaturenmarkt.

Maßnahmen gegen die Kartellaußenseiter.

Zwei wichtige Machtmittel standen der „Klangfilm" im Kampf gegen die Kartellaußenseiter zur Verfügung: der Patentbesitz des

[50]) HdF, Bd. III, S. 63.

Welttonfilmkartells und die Kapitalkraft der hinter ihr stehenden Elektrokonzerne.

Mit Hilfe der letzteren konnten die zahlreichen Patentprozesse gegen die Konkurrenzfirmen großzügig finanziert werden, während diesen oft schon bei der Festsetzung des Streitwertes der Mut verloren ging, da sie kaum die Kostenvorschüsse aufbringen konnten.

Die bedeutendste Konkurrenz für „Klangfilm" auf dem Wiedergabeapparaturenmarkt war die „Kinoton G.m.b.H.". Diese war Ende 1929 von der „Lorenz AG" als Vertriebsgesellschaft für Tonfilmwiedergabegeräte gegründet worden. Die Herstellung der Apparaturen wurde von der „Lorenz AG" besorgt, wobei dieselben „Lieben"-Verstärker — wie sie die „Klangfilm" verwendete — eingebaut wurden.[51])

Die „Lorenz AG" hatte nämlich 1927 von der „Telefunken AG" — als Vertreterin des „Lieben"-Konsortiums — das Recht erworben, gegen Zahlung einer Lizenz „Lieben"-Verstärker zu bauen und zu vertreiben. Diese Abmachung wurde damals getroffen in der Absicht, die Verstärkerröhren auf dem Radio- und Telefongebiet zu verwenden.[52])

Die „Lorenz AG" hielt sich für berechtigt, „Lieben"-Verstärker auch für Tonfilmzwecke herzustellen und zu verkaufen. Demgegenüber stellte sich die „Klangfilm" auf den Standpunkt, daß sie vom „Lieben"-Konsortium das Monopol auf den Bau und den Vertrieb von „Lieben"-Verstärkerröhren auf dem Tonfilmgebiet erhalten habe.

Daraufhin wurde von Seiten der „Lorenz AG" eine Feststellungsklage eingereicht, die eine gerichtliche Entscheidung darüber herbeiführen sollte, welche der beiden oben angeführten Behauptungen richtig sei.

Das Landgericht Berlin sprach zu Gunsten von „Lorenz". Die Berufung beim Kammergericht brachte das entgegengesetzte Ergebnis. „Lorenz" rief nun das Reichsgericht an.

Noch bevor die Entscheidung beim Reichsgericht fiel, kam zwischen der „Klangfilm" und der „Kinoton" ein gütliche Einigung zustande: Es wurde vereinbart, daß die „Kinoton G.m.b.H." liquidiert und an ihrer Stelle die „Kinoton AG"[53]) errichtet werden sollte. Diese wurde von der „Klangfilm" — und nicht mehr, wie bisher, von der „Lorenz AG" — mit „Liebenverstärkern" beliefert. Außerdem darf sie nur eine beschränkte Anzahl Wiedergabeapparaturen verkaufen.[54])

Diese Abmachungen gelten aber nur für das zukünftige Geschäft. Die Auseinandersetzungen zwischen „Lorenz" und „Klangfilm" über die bereits installierten Apparaturen gingen weiter. Im Juni

---

[51]) Persönliche Information bei „Kinoton".
[52]) F.-K. v. 3. XII. 1930.
[53]) A.-K. 50 000 RM; Hauptaktionär ist die der Elektroindustrie nahestehende Bank für Montanindustrie.
[54]) F.-Z. v. 3. I. 1931.

1931 verwies das Reichsgericht den Fall „Lorenz"—„Klangfilm" an das Kammergericht zurück, das nun zu Gunsten von „Lorenz" entschied.[55])

Dies war aber für die „Lorenz AG" nicht mehr von großer Bedeutung, denn sie vertrieb ja keine Apparaturen mehr, seit die „Kinoton G.m.b.H." aufgelöst war.

Während die „Kinoton" nur auf dem Wiedergabeapparaturenmarkt als Außenseiterkonkurrenz erschienen war, betätigte sich die „Lignose Hörfilm System Breusing G.m.b.H." sowohl auf dem Gebiet des Aufnahmeapparaturenvertriebs als auch auf dem des Wiedergabegeräteverkaufs.

Die „Lignose Hörfilm" wurde am 3. Januar 1928 gegründet. Gründer waren:

A.-G. Lignose, Berlin,
Direktor Heinrich Bolten-Baeckers und
Studiengesellschaft Kurt Breusing G.m.b.H.

Zuerst wurde nach den von Breusing eingebrachten Nadeltonpatenten gearbeitet. Schon frühzeitig wurde auch ein Lichttonverfahren entwickelt (Seitengalvanometer, Braun'sches Rohr).

„Im Juli 1932 wurde zur Beseitigung evtl. Patentschwierigkeiten ein Lizenzabkommen mit der „Tobis Tonbildsyndikat AG" und „Klangfilm G.m.b.H." geschlossen." (In diese Zeit fällt die in anderem Zusammenhang bereits erwähnte Beteiligung der „Tobis" an der „Lignose Hörfilm".)[56])

Die „Lignose Hörfilm" ist somit heute keine Konkurrenz mehr für die Monopolgruppe, sondern sie arbeitet in deren Rahmen als Konzerngesellschaft der „Tobis". Vom Wiedergabeapparaturengeschäft hat sie sich ganz zurückgezogen.

Auseinandersetzungen patentrechtlicher Natur gab es auch zwischen der „Zeiß-Ikon AG", die sich als eine der bedeutendsten Projektionsmaschinenfabrikationsfirma auch mit der Herstellung und dem Vertrieb von Tonwiedergabegeräten befaßt hatte, — und der „Klangfilm". Der Patentstreit wurde durch ein Abkommen beigelegt, nach dem die „Zeiß-Ikon" verschiedene Patente der „Klangfilm" bezw. „Tobis" in Lizenz nimmt. Seit dem Oktober 1933 baut die „Zeiß-Ikon" nur noch „Klangfilm"-Zusatzgeräte an ihre Projektoren an.

Als Anfang 1931 die „Selenophon Licht- und Tonbild-Gesellschaft m. b. H." ihre Wiedergabeapparaturen auf dem Markt vertrieb, ging die „Klangfilm" auch gegen diese vor und erlangte ein obsiegendes Urteil. Hierauf wurden Verhandlungen zwischen der „Klangfilm" und „Tobis" einerseits und der „Selenophon" anderseits gepflogen, deren Folge eine Uebereinkommen dergestalt war, daß sich die „Selenophon" nur noch auf dem Gebiet der Tonfilmaufnahme beschäftigt. Und zwar darf die „Selenophon" jährlich drei Großfilme und beliebig viele Kurztonfilme herstellen; was ihr

[55]) F.-K. v. 13. VI. 1931 und F.-K. v. 2. II. 1932.
[56]) Persönliche Information bei „Lignose Hörfilm".

an Mehraufträgen (über die drei Großtonfilme) zugeht, übernimmt die „Tobis".[57])

Ein Bild vom Umfang der Prozeßtätigkeit der „Klangfilm" gibt eine Veröffentlichung im Film-Journal vom 1. XI. 1931. In ihr gibt die „Klangfilm" die Urteile bekannt, die bis zu diesem Zeitpunkt zu ihren Gunsten gesprochen worden sind (im Verlauf des Jahres 1931):

Eugen Bauer G.m.b.H.	L.-G.-Urteil	Schwungmassen-Pat.
Deutschmann („Famos")	Einstw.Verfüg.	„ „
Heuser	„	„ „
Selenophon-Vertrieb	L.-G.-Urteil	Tonlampen „
Nitzsche	„	„ „
Primoton G.m.b.H.	Einstw.Verfüg.	C.-W.-Verstärker „
Nicolei („Supra")	„	„ „

Ferner schwebten am Tage der Veröffentlichung Verfahren erster Instanz gegen die folgenden Firmen (bezw. Lichttongeräte): Bauer, Arri (Arnold & Richter), Primoton, Erko, Deutschmann („Famos"), Selenophon, Hupfeld, Nicolei („Supra"), Kinofag.

Die verschärfte Prozeßaktivität der „Klangfilm" veranlaßte die von ihr bekämpften Außenseiter, etwas Gemeinsames zu ihrem Schutz zu unternehmen. In diesem Sinne erließ die „Primoton G.m.b.H." einen Aufruf an alle außerhalb des Tonfilmkartells stehenden Apparatevertriebsfirmen und Theaterbesitzer, die keine Monopolapparaturen hatten, in dem zur Abhaltung einer Protestversammlung aufgefordert wird. In dieser soll beschlossen werden, daß gegen die „Tobis-Klangfilm" die Zwangslizenzklage eingereicht wird. Von einem Erfolg dieser Bestrebungen wurde jedoch nie etwas bekannt.

Aus den beiden folgenden Tabellen ist der Anteil der Außenseiter an der Versorgung des Apparaturenmarktes ersichtlich:

Anteilnahme der verschiedenen Tonfilmsysteme[59]). 31 XII. 1929 bis 1. X. 1931.

Tonfilmsysteme	31. Dez. 31 Tonfilm-Kinos	Anteil in %	15. Jan. 31 Tonfilm-Kinos	Anteil in %	15. Mai 30 Tonfilm-Kinos	Anteil in %	31. Dez. 29 Tonfilm-Kinos	Anteil in %
Gruppe Klangfilm-Tobis-Gaumont	1205	38	738	38	535	64	223	100
Kinoton G. m. b.H. und AG)	650	21	299	16	65	8	0	0
Andere Systeme	1318	41	867	46	230	28	0	0
Zusammen	3173	100	1904	100	830	100	223	100

[57]) F.-J. v. 6. VI. 1932.
[58]) F.-J. v. 27. IX. 1931.
[59]) Dr. Jason in „Deutsche Filmwirtschaft" v. 19. III. 1932.

Stand Ende September 1932
der Ausrüstung der deutschen Lichtspieltheater, nach Tonsystemen gegliedert (HdF, Bd. III).

Gesamtzahl an Tonkinos		Klangfilm[1]		Kinoton[2]		Andere[3]	
insges.	nicht tägl.	insges.	nicht tägl.	insges.	nicht tägl.	insges.	nicht tägl.
3532	1372	1247	174	562	106	1723	1092
durchschn. Größe	422		575		499		301

[1]) „Klangfilm", „Tobis", „Gaumont" (35,2% der Kinos u. 48,4% der Plätze).
[2]) „Kinoton" G. m. b. H. und AG (15,9% „ „ „ 16,9% „ „).
[3]) rd. 10 andere Systeme (48,9% „ „ „ 34,7% „ „).

Die erste Tabelle zeigt uns, daß die Außenseiter bis Ende 1931 50% mehr Kinos als die Monopolgruppe eingerichtet hatten. Dies war hauptsächlich dadurch bedingt, daß der Preisunterschied zwischen Kartell und Außenseiter ein sehr großer war. Viele Kinobesitzer behaupten, sie hätten sich wegen der besseren Qualität für „Kinoton" entschieden (die Preisdifferenz zur „Klangfilm" war nicht bedeutend).

Die zweite Tabelle gibt ein Bild von den Arten der Lichtspieltheater, die mit den verschiedenen Systemen ausgerüstet worden sind. Aus der Tatsache, in welchem Umfang nicht täglich spielende Kinobetriebe umgestellt wurden, können Schlüsse auf die von den Apparatelieferantengruppen getätigten Umsätze gemacht werden.

Nicht täglich spielende Kinos können nur eine sehr billige Apparatur anschaffen, da ihre Einnahmen zur Amortisation einer kostspieligen Einrichtung nicht ausreichen.

Der Anteil der nicht täglich spielenden Lichtspieltheater an der Zahl der insgesamt von der jeweiligen Gruppe belieferten Kinos beträgt bei der „Klangfilm" 14%, bei „Kinoton" 19% und bei den anderen Systemen zusammen 63,3%.

Die Bedeutung der Außenseiterbeteiligung an der Umstellung der deutschen Lichtspieltheater darf nicht unterschätzt werden; denn in Anbetracht der anfänglich sehr hohen Preise der Monopolgruppe war eine rasche Einrichtung der kleinen Kinos nur dadurch möglich gewesen, daß billigere Apparaturen durch außerhalb des Kartells stehende Apparatelieferanten angeboten wurden. Die von diesen ausgerüsteten Theater bildeten — besonders am Anfang der Tonfilmentwicklung — einen wesentlichen Teil der Abspielbasis für die deutsche Tonfilmproduktion.

Die „Klangfilm" hat ihr scharfes patentrechtliches Vorgehen gegen die Außenseiter (und Lichtspieltheaterbesitzer) damit zu rechtfertigen versucht, daß sie erklärt hat, es sei ihr in erster Linie darum zu tun gewesen, die Garantie zu übernehmen für eine im Interesse der gesamten deutschen Filmindustrie gelegene, einwandfreie Wiedergabe. Diesen Dienst hätte sie aber besser leisten können,

wenn sie rechtzeitig Typen für kleinere Theater herausgebracht hätte und ihre Preise für diese tragbar kalkuliert hätte.

Die Maßnahmen der „Klangfilm" gegen die Lichtspieltheaterbesitzer.

Als im Oktober 1930 das erste Urteil im „Lorenz"-„Klangfilm"-Prozeß zu Gunsten der letzteren gesprochen war, warnte die „Klangfilm" die Theaterbesitzer in der Fachpresse und machte sie gleichzeitig darauf aufmerksam, daß sie sich bei weiterem Spielen von Schwarzapparaturen schadensersatzpflichtig und strafbar machten.

Einige Wochen später konnte man (in der „LBB" vom 17. XI. 1930) lesen, daß bereits eine Reihe von Prozessen gegen Berliner Kinobesitzer schweben.

Es schien nun so zu kommen, daß die Patentkämpfe auch noch auf dem Rücken des Lichtspieltheatergewerbes ausgekämpft werden sollten. Die wirtschaftlichen Folgen für die Gesamtfilmindustrie wären bestimmt sehr schlimme gewesen, wenn man bedenkt, daß — für den Fall des Vorgehens gegen die 800—1000 sog. Schwarzapparaturenspieler — über 50% der Tonkinos als Absatzmarkt für die deutsche Tonfilmproduktion ausgefallen wären.

Die „Klangfilm" bezw. die Monopolgruppe scheint eingesehen zu haben, daß sie sich damit selbst auch geschadet hätte. Anscheinend deshalb hat sie sich gleich bereit erklärt, mit den Theaterbesitzern in Vergleichsverhandlungen zu treten.

Unter den folgenden Bedingungen wollte die „Klangfilm" das Spielen schon eingerichteter Nichtmonopolapparaturen gestatten:

> Jeder Schwarzapparaturenbesitzer sollte pro Tag und Watt Lizenzen in Höhe von 35 Pfennig an sie bezahlen.[60])

Bei den hauptsächlich in Frage kommenden Apparaturentypen von 6—20 Watt hätte dies eine tägliche Belastung von 2,10—14 RM bedeutet. Diese Mehrkosten waren — besonders in Anbetracht der bereits stark gestiegenen Leihmieten — untragbar.

Den Bemühungen des „Reichsverbandes" gelang es, die Bedingungen zu erleichtern, sodaß der folgende Vergleich zustande kam:

1. Für die am 1. XII. 1930 schon eingebauten Schwarzapparaturen zahlen Verbandsmitglieder 10 Pfg. pro Watt und Tag (Nichtverbandsmitglieder 15 Pfg.).
2. Diese Lizenzen sind für die Zeit vom 1. I. 1931 bis zum 31. XII. 1935 zu entrichten.
3. Bei Neuanschaffung von Wiedergabegeräten verpflichten sich die Vergleichspartner, nur „Klangfilm"-Apparaturen zu berücksichtigen.
4. Der Eingang des Vergleichs ist dem einzelnen Theaterbesitzer freigestellt.

[60]) Persönliche Information beim „Reichsverband" (Gen. Sekr, Noll).

Der „Klangfilm-Vergleich" wurde von 1300—1500 Kinobesitzern angenommen; damit war der Beweis erbracht, daß die Mehrzahl der deutschen Kinos mit Schwarzapparaturen ausgerüstet war.[61])

Im Juni 1931 brachte die bereits erwähnte Reichsgerichtsentscheidung im „Lorenz"-„Kinoton"-„Klangfilm"-Prozeß Unklarheit in das zwischen der „Klangfilm" und den mit ihr in einen Vergleich eingegangenen Theaterbesitzern. Letztere glaubten, daß sie auf Grund des zu Gunsten von „Lorenz-Kinoton" ergangenen Urteils keine Vergleichsgebühren mehr zu zahlen brauchten.

Demgegenüber gab die „Klangfilm" in der Fachpresse eine Erklärung ab, in der es heißt, daß der Vergleich mit freiem Willen der Theaterbesitzer abgeschlossen worden sei — in der Absicht, diese für alle Zeiten von den Unsicherheiten, die sich durch Prozeßentscheidungen ergeben könnten, zu bewahren. Dabei bestünden für beide Parteien Vor- und Nachteile: „Klangfilm" könne auf Grund neuer Urteile keine höheren Forderungen erheben; anderseits könnten aber die Lichtspieltheater jetzt wegen des Reichsgerichtsurteils nicht den Vergleich umstoßen. Außerdem sei ja der Ausgang des Verstärker-Prozesses für die Kinobesitzer gar nicht von universeller Bedeutung, da ja von den Schwarzapparaturen auch andere Patente der Monopolgruppe verletzt würden, über die bereits rechtskräftige Urteile ergangen seien.[62])

Es scheint, daß die Mehrzahl der Vergleichstheater ihre Lizenzgebühren bezahlte; denn es war eine Zeitlang ruhig um den „Klangfilm"-Vergleich. Man hörte nichts mehr von einem Vorgehen größeren Umfangs der „Klangfilm" gegen Schwarzapparaturenspieler.

Die immer schärfer werdende Kinokrise und — damit verbunden — die Klagen der Theaterbesitzer, daß die „Klangfilm"-Gebühren zu hoch seien, veranlaßten den „Reichsverband", im Dezember 1932 mit dem Vorstand der „Klangfilm" zwecks einer fühlbaren Ermäßigung der Vergleichsgebühren in Verhandlungen einzutreten. Gleichzeitig wurde versucht, Nachlässe für die anderen Schulden der Theaterbesitzer bei der „Klangfilm" (aus Apparatelieferungen, Revisionsgebühren usw.) zu erlangen.

„Klangfilm" zeigte Verständnis und ermäßigte alle Schulden der Kinobesitzer, die vor dem 30. August 1930 — dem Datum der ersten, großen Apparaturenpreissenkung — entstanden waren, um 25%. Voraussetzung war, daß die in Frage kommenden Beträge bis 1. April 1933 bezahlt wurden und daß der Lichtspieltheaterbesitzer, der um den Nachlaß ersuchte, seine Notlage nachweisen konnte.

Für die nach dem oben angegebenen Zeitpunkt getätigten Umsätze wird eine Ermäßigung von 7½% unter denselben Bedingungen gewährt.

---

[61]) Persönliche Information beim „Reichsverband".
[62]) F.-J. v. 14. II. 1932.

Für die Rückstände aus Vergleichsgebühren gilt folgendes:

Außer der bereits anläßlich der Goerdeler-Preissenkung (Februar 1932) stattgefundenen Vergleichsgebührensenkung wird ein weiterer Nachlaß für die Vergleichstheater bewilligt, die ihre Schulden pünktlich bis zum 1. April 1933 bezahlen.

Bei Halbwochen- und Tagesspielern beträgt die Ermäßigung 20%.[63])

Endgültig Klarheit in den Vergleichsangelegenheiten wurde im März 1934 geschaffen. „Reichsverband" und „Klangfilm" wurden sich über folgende Regelung einig:

Wer bis zum 1. Juli 1934 seine Vergleichsverpflichtungen erfüllt hat, genießt für die Zeit vom 1. April bis zum Jahresschluß das Recht eines Schuldennachlasses von 25% auf die laufenden Gebühren. Für die Zeit vom 1. Januar 1935 bis zum endgültigen Ablauf des Vergleichs beträgt dieser (Nachlaß) 50%.

Das eben Gesagte gilt für diejenigen Lichtspieltheater, die bereits einen Vergleich mit der „Klangfilm" abgeschlossen haben. Wer dies noch nicht getan hat, muß sich binnen kürzester Frist bei der „Klangfilm" melden, um einen neuen — wesentlich ungünstigeren — Vergleich mit ihr einzugehen. Nach diesem sind Gebühren vom 1. April 1934 bis zum 31. März 1938 zu zahlen, die für die einzelnen Spielzeiten gestaffelt von der „Klangfilm" festgesetzt werden.

Gleichzeitig erklärte die „Klangfilm", daß sie in Zukunft gegen alle Kinobesitzer, die nichtpatentreine Apparaturen spielen und keinen Vergleich mit ihr abschließen, rücksichtslos gerichtlich vorgehen werde.

Dieser Veröffentlichung der „Klangfilm" schließt sich der Präsident des „Reichsverbandes" mit einem Aufruf an, in dem er „seine warnende Stimme erhebt" und erklärt, „daß er es nicht weiter dulden könne, daß ein Teil der Kollegen auf Kosten der anderen schlechte, ja sogar patentverletzende Apparaturen benutzt".[64])

Im November 1934 erfährt man in der Fachpresse, daß die „Klangfilm" eine scharfe Kontrolle über die nicht von ihr belieferten Kinos ausübt. Es seien bereits 12 Prozesse gegen Schwarzapparaturenspieler angestrengt worden.

Interessant ist, wie die „Klangfilm" ihr — doch rein monopolistisches — Handeln mit uneigennützigen Motiven bemäntelt: Sie wirft den Kinobesitzern, die nicht ihre teueren Monopolapparaturen spielen, vor, daß sie ihre Kosten billiger zu gestalten versuchten, als diejenigen, „die den geraden Weg gegangen seien".[65])

Wenn wir rückblickend einen Vergleich ziehen zwischen dem Verhalten der „Klangfilm" und dem der „Tobis" gegenüber den in ihr Arbeitsgebiet fallenden Sparten der deutschen Filmindustrie, so müssen wir feststellen, daß die Politik der „Klangfilm" weniger kraß monopolistisch war als die der „Tobis".

---

[63]) F.-K. v. 9. XII. 1932.
[64]) „LBB", III. 1934.
[65]) „LBB" v. 14. XI. 34.

Dafür sprechen die Tatsachen, daß die „Klangfilm" sich frühzeitig dazu entschloß, durch Verkauf das Eigentum der Wiedergabeapparaturen an die Theater übergehen zu lassen — und daß sie ihre Preise (mit Ausnahme der allerersten Anfangszeit) tragbar gestaltete.

Der eine Vorwurf wird ihr aber von Seiten der Theaterbesitzer immer wieder gemacht: nämlich der, daß sie in ihren Vergleichsforderungen viel zu weit gegangen sei. Viele Kinobesitzer behaupten, daß sie heute schon das Doppelte und Dreifache an Vergleichsgebühren bezahlt hätten, was sie hätten für die Anschaffung eines Verstärkers bei der „Klangfilm" aufwenden müssen.

Alles in allem genommen hat die „Klangfilm" doch eine von einem gewissen Verantwortungsgefühl getragene Haltung der deutschen Filmwirtschaft gegenüber eingenommen. Wir wollen annehmen, daß hierbei die folgenden Gründe maßgebend waren:

Einmal die Erwägung, daß man Betriebe und ganze Industriezweige, mit denen man Geschäfte machen will, nicht auspowert, sondern daß man sich bemüht, ihnen wirtschaftliche Bedingungen zu geben, die ihre Lebensfähigkeit ermöglichen.

Zum anderen hat bestimmt bei dem weniger durch monopolistische Machtgelüste gekennzeichneten Verhalten der „Klangfilm" (verglichen mit dem der „Tobis") eine Rolle gespielt, daß die „Klangfilm" eben doch ein deutsches Unternehmen und nicht die Tochter eines ausländischen Spekulationskonzern ist.

SCHLUSSBETRACHTUNG.

Der darstellende Teil dieser Arbeit verfolgte den Zweck, zu zeigen, wie es zum Tonfilmpatentmonopol kam und wie sich die Politik dessen Inhaber auf die wirtschaftliche Lage der deutschen Filmindustrie auswirkte.

Die deutsche Filmwirtschaft stand in den Jahren nach der Umstellung in einer schweren wirtschaftlichen und künstlerischen Krise, aus der sie sich jetzt langsam zu erholen beginnt. Diese hatte ihre Ursache zu einem großen Teil in der Monopolpolitik der Patenthalter. Jedoch nicht in dieser allein!

Es haben auch andere Gründe mitgesprochen, als deren wichtigste die allgemeine Weltwirtschaftskrise und der Mangel an künstlerischem Nachwuchs (insbesondere an Drehbuchverfassern und Regisseuren) bezeichnet werden müssen.

Die Weltwirtschaftskrise steht insofern in einem engen sachlichen Zusammenhang mit der Politik der Patentmonopolisten, als ihre Wirkung auf die deutsche Filmwirtschaft durch die „Schuld der Tobis" verstärkt wurde. Dieses Zusammenwirken zweier wirtschaftlicher Erscheinungen soll im Rahmen dieser Schlußbetrachtung mit in die Darlegung einbezogen werden.

Zunächst ein Rückblick auf die „Schuld der Tobis"!

Die Tonfilmumstellung nahm ihren Ausgang von der technischen Entwicklung. In Laboratorien saßen Erfinder und Inge-

nieure, die nach der technischen Verwirklichung ihres gesetzten Zieles „Tonfilm" forschten. Zum Forschen braucht man Geld (für den eigenen Lebensunterhalt, für Mieten, Material usw.). Wenn die eigenen Mittel verzehrt sind, und man will — getrieben durch die bisherigen Teilerfolge — weiter an den Problemen arbeiten, so muß man nach fremden Geldquellen Umschau halten.

In der Art, wie die Erfindertätigkeit finanziert wird, kann eine wichtige Vorbedingung für die spätere wirtschaftliche Entwicklung der aus der Erfindung hervorgegangenen Industrie liegen. Dies kann wohl kaum eindringlicher zum Ausdruck kommen als in dem vorliegenden Arbeitsgebiet.

Je weiter die Geldgeber geistig von der Idee der Erfinder entfernt sind, umso mehr werden sie sich in ihrem Handeln von rein spekulativen Absichten leiten lassen. Für sie bedeutet das Zurverfügungstellen von Kapital nicht die Förderung einer Idee, sondern für sie handelt es sich lediglich darum, ein Objekt zu finden, mit Hilfe dessen sie „zu einer noch lohnenderen Ausbeutung" ihres Kapitals kommen können.

Gewiß: Bei der wirtschaftlichen Verwirklichung eines technischen oder künstlerischen Zieles ist es Aufgabe des Unternehmers, nach der privatwirtschaftlichen Richtigkeit, die ihren Ausdruck in der Rentabilität findet, zu streben. Aber über der Rentabilität steht die Produktivität, als Maßstab für die gesamtwirtschaftliche Richtigkeit. Die Gefahr, in Verfolgung seiner privatwirtschaftlichen Absichten (Streben nach Rentabilität) die gesamtwirtschaftlichen Interessen zu schädigen (Verstoß gegen die Produktivität) ist eben im Falle des Monopols viel größer als in dem der Konkurrenz, wo in der Preiskalkulation des Konkurrenzanbieters eine marktmäßige Kontrolle darüber besteht, ob richtig kalkuliert, d. h. der möglichst niedrige Preis errechnet worden ist.

Welch schlimme Folgen es für einen Industriezweig haben kann, wenn Leute in ihn eindringen, deren wirtschaftliches Handeln durch die beiden oben gekennzeichneten Voraussetzungen bestimmt ist — nämlich Spekulationswille im schlechten Sinne und Monopol — zeigt deutlich die Geschichte des Tonfilms.

Im Verlauf der Tonfilmpatentgeschichte war es leider so, daß die Früchte der Forscherarbeit — die Patente — aus den Händen der Erfinder in solche von Leuten kamen, denen der Tonfilm lediglich Spekulationsobjekt war.

Es war wohl einer der unglücklichsten Umstände für die weitere wirtschaftliche Entwicklung des Tonfilms, daß der erste Versuch einer Tonfilmverwirklichung durch die Ufa mißlang. Wäre diesem Erfolg beschieden gewesen, so hätten sich ganz andere Entwicklungsmöglichkeiten geboten.

Die Finanzierung des wichtigsten Verfahrens — der „Triergon" — wäre weiter durch eine F i l m gesellschaft besorgt worden. Die anderen Erfinder waren damals ebenfalls noch maßgebend an ihren Patenten beteiligt. Und sie hätten sich in der Patentfrage bestimmt unter sich eher geeinigt und eine Grundlage für eine Zusammen-

arbeit mit der deutschen Filmindustrie gefunden als 6 Jahre später die filmfremden und in erster Linie nach Monopolgewinnen strebenden Finanziers.

Die Einbeziehung der wegen ihres Patentbesitzes wichtigen Elektrokonzerne wäre sicherlich möglich gewesen, indem diesen die Fabrikation der Tonfilmgeräte übertragen worden wäre.

Eine, den wirtschaftlichen Verhältnissen der deutschen Filmindustrie angepaßte Lösung der Patentfrage wäre die gewesen, daß sich die Erfinder zu einer Interessengemeinschaft mit der Elektroindustrie zusammengeschlossen hätten. Für die Vergebung der Lizenzen hätte ein Büro genügt. Für die weitere Forschung und die Verbesserung der Tonfilmtechnik standen ja noch die bisher benutzten Laboratorien der Erfinder zur Verfügung, für den Apparatebau die Fabriken der Elektrofirmen und für die praktischen Tonfilmversuche die Ateliers der deutschen Filmindustrie.

Was geschah aber statt dessen in Wirklichkeit? Mit einem Kapitalaufwand von Millionen von Mark wurde ein trustartiges Gebilde aufgezogen. Anstatt den bestehenden Produktionsapparat auszunutzen, wurden neue Laboratorien, neue Werkstätten für den Apparatebau und neue Ateliers errichtet. An Stelle eines Lizenzbüros bezog man ein großes Verwaltungsgebäude.

Diese Handlungsweise entsprach ganz der Mentalität der ausländischen Monopolisten. Sie glaubten eben, im Tonfilm und in der deutschen Filmindustrie ein günstiges Objekt für die „noch lohnendere Ausbeutung" mittels ihres Kapitals gefunden zu haben. Und da die Gewinnaussichten ihnen vielversprechend schienen, war ihre Investitionsfreudigkeit sehr groß. Sie kapitalisierten ihre Patente mit Millionen ohne Rücksicht darauf, ob die deutsche Filmindustrie die dadurch entstehenden Kosten tragen konnte.

Was die Erfinder betrifft, so ist es heute so, daß diese mit dem Tonfilm zum größten Teil gar keine Verbindung mehr haben. Sie können aus der Zeitung erfahren, wie um die Früchte ihrer jahrelangen Arbeit in Amerika 1½-Milliarden-Prozesse geführt werden.

Im Verlauf der Darlegungen in dieser Arbeit wurde gezeigt: 1. mit welchen Mitteln die Monopolgruppe versuchte, ihre Absicht — die Erzielung von Monopolgewinnen — zu erreichen, und 2. daß ihr dies nicht gelang.

Mit der Feststellung der letzteren Tatsache ist der Beweis dafür geliefert, daß die Patentmonopolisten nicht nur vom Standpunkt einer wirtschaftsethischen Auffassung aus, sondern auch rein wirtschaftlich falsch gehandelt haben.

Worauf beruhte die falsche Rechnung der „Tobis"?

Die deutsche Filmindustrie der letzten Stummfilmzeit war nicht mehr in soliden Verhältnissen. Dies hatte seine Ursache nicht etwa darin, daß die Einnahmen (an den Kinokassen) zurückgegangen wären; nein, die Wirtschaftlichkeit der deutschen Filmindustrie hatte durch eine falsche Produktionspolitik gelitten. Man hatte nämlich — um der amerikanischen Konkurrenz in Deutschland selbst und auf dem übrigen europäischen Markt zu begegnen —

einige Millionenfilme gedreht (z. B. Metropolis), an denen man dann große Verluste erlitten hatte. Außerdem herrschten ungesunde Finanzierungsmethoden, verantwortungslose persönliche Verhältnisse („Kredithyänen der Friedrichstraße"). Einige Stichworte beleuchten die Gesamtsituation in der damaligen deutschen Filmwirtschaft: Ufa-Sanierung, Phoebus-Skandal, häufiger Wechsel der Terra-Majorität usw.

Dieser, in ihrer Existenz schon nicht mehr ganz soliden, deutschen Filmindustrie wurde nun der „Tobis-Wasserkopf" — ein mit großem Kapitalaufwand errichtetes Patentgebäude — aufoktroiert. Als Folge hiervon kam eine starke Kostenbelastung für sämtliche Sparten.

Die für den übertriebenen Umfang der „Tobis"-Gründung verantwortlichen Männer hätten bei einiger wirtschaftlicher Ueberlegung erkennen müssen, daß eine Industrie — wie sie die deutsche Filmindustrie im Bezug auf finanzielle Kraft und rentabilitätsmäßigen Erfolg darstellte — einen dermaßen kostenverursachenden Patentapparat nicht tragen konnte.

Das Maß der Kostenaufwendung muß sich immer danach richten, ob die Konsumentenfrage so intensiv ist, daß durch die Preise und Absatzmengen des herzustellenden Gutes die Gestehungskosten gedeckt und darüber hinaus zum mindesten Grenzerträge erzielt werden können.

Solcherlei Erwägungen scheinen aber bei der Gründung der „Tobis" nicht gemacht worden zu sein, sondern es wurde im Anschluß an den in Holland herrschenden „Elektrofimmel" blind in Tonfilm spekuliert.

Katastrophal wirkte sich der Fehler der überspannten „Tobis"-Patentkonstruktion erst dann aus, als die Welle der Weltwirtschaftskrise auf die Filmindustrie übergriff.

Mit zunehmender Arbeitslosigkeit und rückgängigem Volkseinkommen sanken die Kinoeinnahmen. Damit war ein Teil der Grundlage für die Amortisation der höheren Tonfilmkosten weggezogen.

Besucher- und Einnahmeziffern
der deutschen Lichtspieltheater in den Jahren 1925—1932.[66])

Jahr*)	Bruttoeinnahmen in 1000 RM	Zahl der Besucher in 1000	Kinosteuer in 1000 RM
1925/26	187 330	279 492	37 466
1926/27	229 333	332 367	34 400
1927/28	259 830	337 422	33 778
1928/29	274 976	352 533	34 372
1929/30	272 512	328 328	34 064
1930/31	243 900	290 357	29 268
1931/32	196 642	273 113	23 597

[66]) Dr. Jason im HdF, Bd. III, S. 67.
*) 1. IV. bis 31. III. d. betr. J.

In der Folge geht die Entwicklung weiter abwärts, bis die zweite Hälfte des Jahres 1934 eine Besserung bringt. Das „Institut für Konjunkturforschung" errechnet für diese Zeit eine Zunahme der Kinobesucher um 10—15% und eine Steigerung des Erlöses pro Eintrittskarte von 4—10%.

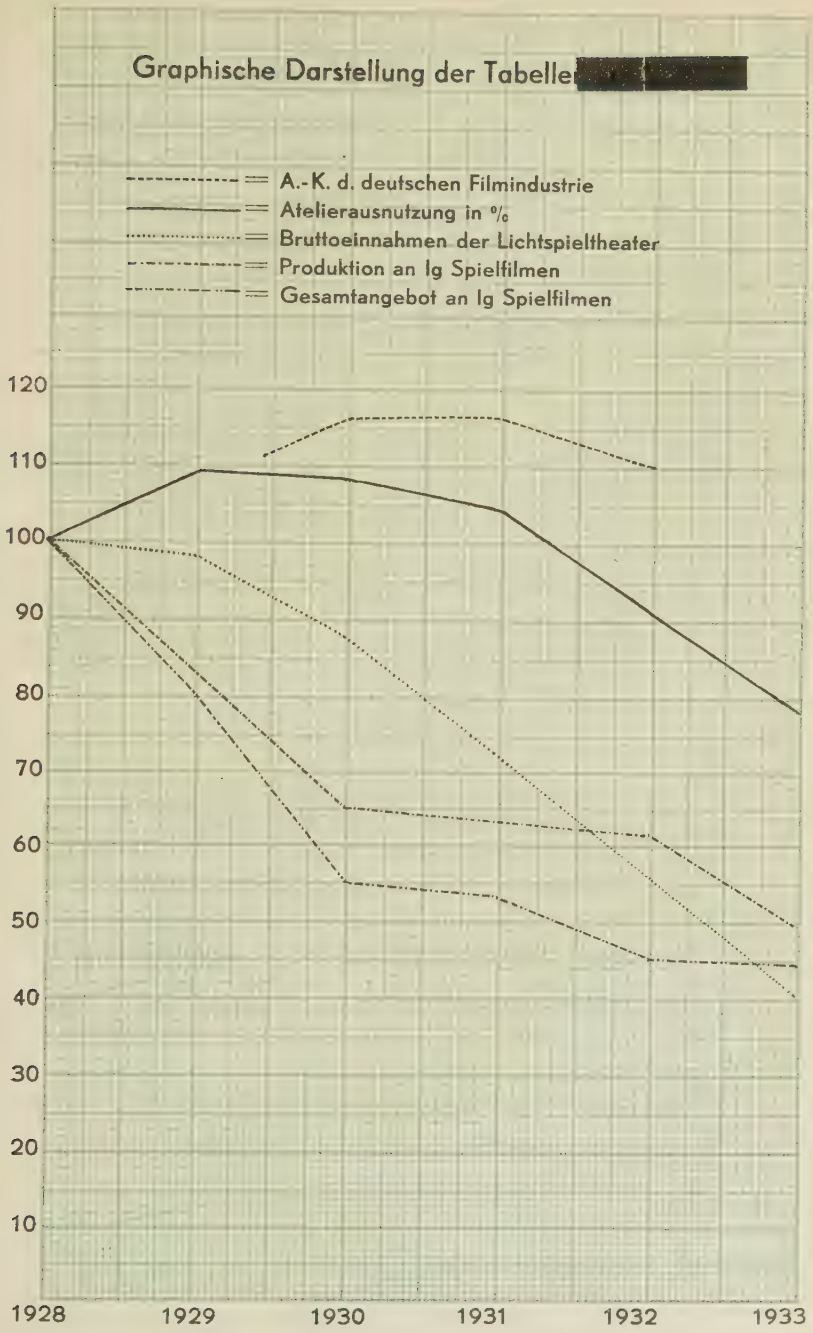
Aber ungeachtet der immer geringer werdenden Kostendekkungsmöglichkeiten hielt die „Tobis" an ihrer Monopolpreispolitik fest. Die hierdurch hervorgerufene Schrumpfung der deutschen Filmwirtschaft soll durch die folgende Tabelle und die graphische Darstellung gekennzeichnet werden.

Zahlen zur Schrumpfung der deutschen Filmwirtschaft:

	1928	1929	1930	1931	1932	1933
Gesamtangebot an langen Spielfilmen[67])	517	416	284	278	233	232
Produktion an langen Spielfilmen[68])	224	183	146	144	136	111
Atelierausnutzung*) (in %)[69])	60,3	65,9	65,5	63,2	54,8	47,4
Bruttoeinnahmen der deutschen Kinos in 1000 RM[70])	274976	272512	243900	196642	um weit. rd. 30% abnehm.	
A.-K. der deutschen Filmindustrie[71]) in Mill. RM	73,6		84,1	85,0	81,1	
	1928 = 100					
Gesamtangebot an langen Spielfilmen	100	80,4	54,9	53,7	45	44,8
Produktion an langen Spielfilmen	100	81,7	65,1	64,2	61,6	49,5
Atelierausnutzung (in %)	100	109,2	108,6	104,8	90,8	78,6
Bruttoeinnahmen der deutschen Kinos in 1000 RM	100	98	88	71		
A.-K. der deutschen Filmindustrie in Mill. RM	100	—	114,2	115,5	110,1	

*) Ausnutzung der Ateliertage in Berlin.

[67]) „Deutsche Filmwirtschaft" v. 20. VIII. 1932 und „LBB" v. 1. I. 1933.
[68]) HdF, Bd. III, und F.-K. v. 1. I. 1933.
[69]) JdF, Bd. 1933 und „LBB".
[70]) HdF, Bd. III, S. 67.
[71]) JdF, Bd. 1933.


Graphische Darstellung der Tabelle
A.-K. d. deutschen Filmindustrie
Atelierausnutzung in %
Bruttoeinnahmen der Lichtspieltheater
Produktion an lg Spielfilmen
Gesamtangebot an lg Spielfilmen
120
110
100
90
80
70
60
50
40
30
20
10
1928
1929
1930
1931
1932
1933

Drei Kausalreihen sollen uns nochmals die Wirkung der „Tobis"-Monopolpolitik vor Augen führen:

I.

Erhöhung der Produktionskosten bei infolge Kapitalmangels gleichbleibendem Umlaufskapital

|

Produktionsschrumpfung

|

Minderangebot an Filmen

|

Rückgang der Kinoeinnahmen

II.

Erhöhung der Produktionskosten pro Zeiteinheit (Drehtag

|

Hast bei der Herstellung der Filme

|

Nachlassen der künstlerischen Qualität

|

Weniger Kinobesucher

|

Rückgang der Kinoeinnahmen

III.

Errichtung des „Tobis"-Patentgebäudes mit hohen fixen Kosten

|

Mehrkostenbelastung der Produktion

|

Weiterwälzung der Mehrkosten auf den Verleih

|

Weiterwälzung der Mehrkostenbelastung auf die Lichtspieltheater

Kausalreihe IV stellt die Wirkung der Weltwirtschaftskrise dar:

Rückgang der Kinoeinnahmen

|

Rückgang der Verleiheinnahmen

|

Rückgang der Einnahmen der Produktion

Das Miteinander- und Gegeneinanderlaufen dieser Kausalreihen ergibt in den einzelnen Sparten bilanzmäßig das folgende Bild:

Produktion:

Kostenseite:	Einnahmeseite:
Mehrkosten durch „Tobis“ Andere Mehrkosten	Geringere Einnahmemöglichkeiten aus Verkauf an Verleih

↓ **Verleih:** ↑

Kostenseite:	Einnahmeseite:
Abgewälzte höhere Produktionskosten Mehrkosten durch „Tobis“ (Eigene)	Geringere Einnahmemöglichkeiten aus Verleih an Kinos

↓ **Lichtspieltheater:** ↑

Kostenseite:	Einnahmeseite:
Höhere fixe Kosten infolge Apparateanschaffung Kosten durch Klangfilmvergleich Höhere Leihmieten	Einnahmerückgang durch Wirtschaftskrise und Erscheinungen der Reihen I und II

Die Wirkung auf die Grundlagen der Rentabilität der Gesamtfilmindustrie drückt sich in der Spanne zwischen Produktionskosten und Theatereinnahmen aus:

Jahr	Produktionskosten in Mill. RM	in %*)	Verleiheinnahmen in Mill. RM	in %	Kinoeinnahmen in Mill. RM	in %
1928	40	14,5	68,5	25	275	100
1932	40	22,2	55	30,5	180	100

*) Die Zahlen zu dieser Tabelle sind dem HdF, den Wochenberichten des Instituts für Konjunkturforschung und der Fachpresse entnommen und z. T. auf Grund verschiedener Angaben geschätzt.

Die obige Tabelle zeigt uns, daß die Spanne zwischen Produktionskosten und Theatereinnahmen von 1928 bis 1932 sich von 235 Mill. auf 140 Mill. RM — also um rund 60 % — verringert hat.

Die Kinoeinnahmen stehen — neben dem Exporterlös — als einziger Aktivposten den gesamten, für einen Film auf seinem Weg vom Drehbuch bis zur Leinwand aufgewendeten Kosten gegenüber. Sie entscheiden darüber, ob die Kosten gedeckt und ein Gewinn erzielt wird.

Als die „Tobis“ sah, daß die Kinoeinnahmen nicht mehr zur Amortisation der Produktionskosten ausreichten, hielt sie trotzdem an ihren Monopolpreisen fest. Um Verluste zu vermeiden, mußte sie ihren fixen Kostenapparat beschäftigen. Dies erreichte sie dadurch, daß sie Atelier und Tonlieferung leichtsinnig kreditierte. Denn es war ein Leichtes, damals schon zu erkennen, daß die von der „Tobis“ getriebene Kreditpolitik nur zu einer sehr starken Verschuldung der deutschen Produzenten führen konnte.

Als die „Tobis“ am eigenen Leib die Unrichtigkeit ihrer Preispolitik verspüren mußte (Kapitalschnitt 2 : 1), ließ sie sich dies

immer noch nicht zur Warnung dienen, etwa in der Richtung, daß sie nun von ihrer rücksichtslosen Monopolhaltung abgewichen wäre. Monopolpreise und -bedingungen blieben nach wie vor.

Was konnte es aber für einen Sinn haben, an Firmen auf Kredit zu liefern, von denen man wußte, daß sie nie mehr zurückzahlen konnten? Diese Frage wird durch die in der folgenden Zeit betriebene „Tobis"-Politik beantwortet.

Es geschah nun folgendes: Wenn ein Produktions- oder Verleihunternehmen einen gewissen Grad der Verschuldung erreicht hatte, erklärte die „Tobis", daß sie ihre weitere Kredithilfe nicht mehr verantworten könne. Die Folge davon war, daß sich auch die hinter der betreffenden Firma als Finanzierungsquelle für die Nicht-„Tobis"-Kosten stehende Bank scheute, weitere Mittel zur Aufrechterhaltung des Betriebes zu bewilligen. Dies bedeutete, daß die Produktions- oder Verleihgesellschaft ihre Zahlungen einstellen und ihren Konkurs erklären mußte.

Die Hauptgläubigerin „Tobis" brachte dann die übrig gebliebenen Aktiven (fertige Filme und Verträge) in eine Auffanggesellschaft — wie das ja im darstellenden Teil beschrieben wurde.

Der erste Anfang zum Eindringen der „Tobis" in die Sparten war schon am Beginn der Tonfilmentwicklung gemacht worden, als die „Tobis" sich schwach an der „Froelich Studio" und an der „DLS-AG" beteiligte. Aber dies hatte einen grundverschiedenen Charakter, verglichen mit der späteren machtpolitischen Ausdehnung der „Tobis". Die „Tobis" beteiligte sich anscheinend in den beiden Fällen „DLS" und „Froelich" nur mit dem Gegenwert der diesen zur ständigen Verfügung gestellten Aufnahmeapparaturen. Wahrscheinlich deshalb, weil sie einerseits den beiden Firmen Aufnahmegeräte auf die Dauer in Miete geben wollte, aber anderseits keinen Präzedenzfall dafür schaffen wollte, daß einer f r e m d e n Firma dieser Vorzug gegenüber der Mehrzahl der deutschen Produzenten gewährt wurde.

Das wirtschaftliche Handeln der „Tobis" war von Anfang an nach Machtgesichtspunkten ausgerichtet. Zuerst versuchte sie ihr Ziel, Monopolgewinne zu erlangen, damit zu erreichen, daß sie hohe Preise — verbunden mit monopolistischen Zwangsbedingungen — festsetzte. Als dieser Weg sich als verfehlt erwies, entschloß sich die „Tobis" es auf die Weise zu versuchen, daß sie Verleih — und damit Produktion — in eigene Regie nahm. So erklärt sich der Charakter des späteren Eindringens der „Tobis" in die Sparten der deutschen Filmindustrie.

Inwieweit dies bereits geschehen ist, geht aus den beiden folgenden Zusammenstellungen hervor:

Die Gesamtzahl der 1934 zensierten, in Deutschland hergestellten Filme beträgt 122. Davon erschienen bei den „Tobis"-Tochtergesellschaften:

NDLS:	16	Filme
Europa:	15	„
Rota:	9	„

Das sind zusammen 40 Filme oder rund ein Drittel der deutschen Produktion (Vergleich mit Ufa, die 22 Filme verlieh).[72])

Der Gesamtumfang des Verleihs der „Tobis"-Tochtergesellschaften in der Saison 1934/35.[73])

NDLS:	14	deutsche Filme
	2	ausländ. „
	16	Filme insgesamt
Europa:	16	deutsche Filme
	4	ausländ. „
	20	Filme insgesamt
Rota:	14	deutsche Filme
	6	ausländ. „ *)
	20	Filme insgesamt

*) Amerikanische Filme der Teilhaberin „Universal Pict.".

Der Umfang der eigenen Produktion der „Tobis" läßt sich nicht zahlenmäßig darstellen. Die von den „Tobis"-Verleihgesellschaften herausgebrachten Filme nennen immer gleichzeitig mit ihrem eigenen Namen den einer Produktionsgesellschaft (etwa folgendermaßen:: Ein „Ciné-Allianz"-Film der „Europa"). Eine Ausnahme hiervon macht eine Anzahl der Rota-Filme, die als von dieser selbst produziert bezeichnet werden.

Aber auch die erstgenannte Art von Filmen ist so gut wie eigene „Tobis"-Produktion. Denn dadurch, daß die „Tobis"-Verleihgesellschaften sie finanzieren, üben sie maßgebenden Einfluß auf die wirtschaftliche und künstlerische Gestaltung dieser Filme aus.. Sie bestimmen das Ausmaß der aufzuwendenden Produktionskosten, die Besetzung, den Stoff usw.

Auf die Tatsache, daß die „Tobis" mit ihrem Verleih- und Produktionsapparat zu ihren eigenen Kunden in Konkurrenz tritt, wurde an der betreffenden Stelle der Darstellung bereits hingewiesen.

Die Fortführung der bisherigen „Tobis"-Monopolpolitik muß zur Folge haben, daß die außerhalb des „Tobis"-Konzerns stehenden Produktions- und Verleihgesellschaften noch mehr als bereits durch die allgemeine Krise bedingt zusammenschrumpfen; denn sie sind auf Grund dessen, daß sie keine eigene Apparatur haben, gegenüber der „Tobis" nicht konkurrenzfähig. Nach einigen Jahren wird es so sein, daß in Deutschland als einzige deutsche Produktions- und Verleihgesellschaft vielleicht noch die „Ufa" besteht. Neben den „Tobis"-Tochtergesellschaften werden dann noch die schweizerische „Terra", die „Bavaria" (an der „Tobis" und „Pathé" starken Anteil haben) und die Tochtergesellschaften der amerika-

[72]) „LBB" v. 1. I. 1935.
[73]) Verleihprogramme der betreffenden Firmen.

nischen Filmkonzerne („Deutsche Fox", „Paramount") — die bereits z. T. ihre deutsche Produktionstätigkeit eingestellt haben — die Vertreter der „deutschen" Produktion darstellen.

Schon das Geschehene muß Anlaß genug dafür sein, der bis jetzt von der Monopolgruppe betriebenen Politik Einhalt zu gebieten. Denn allem Anschein nach hat sich der mit vorwiegend ausländischem Kapital finanzierte Patenttrust die Vorherrschaft über die deutsche Filmindustrie zum Ziel gesetzt und auf dem Weg hierzu bereits ein gutes Stück zurückgelegt.

Ein Staat, der — wie der nationalsozialistische — ein eigenes Kulturleben erhalten will, kann aber nicht dulden, daß innerhalb seiner Grenzen eine Industrie — die in allererster Linie kulturellen Interessen dienen soll — ausschließliches Betätigungsfeld ausländischen Monopolkapitals werden soll.

Der nationalsozialistische Staat hat in seinen bisherigen Erklärungen zur neuen Patentgesetzgebung sein Wollen kund getan, für die Zukunft unmöglich zu machen, daß Erfindern, die sich gerade in Notlage befinden, von Spekulanten die Patente billig abgekauft werden, um nachher die Grundlage von Millionenverdiensten zu werden, an denen die Erfinder keinerlei Anteil mehr haben.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die, von der „Tobis" in dieser Hinsicht getriebene Politik der nationalsozialistischen Wirtschaftsauffassung streng widerspricht. Daher ist es vollkommen unverständlich, wenn von einem Verband zur Zahlung der Monopolgebühren aufgefordert wird mit dem Hinweis, daß es der nationalsozialistische Staat nicht dulden werde, daß die Erfinder (!) um die Früchte ihrer Arbeit betrogen würden. Die Erfinder sind — wenn auch nicht juristisch, so doch wirtschaftlich — schon längst betrogen; aber nicht von den Theaterbesitzern, die jetzt ihre viel zu hohen Vergleichsgebühren nicht bezahlen wollen, sondern von jenen ausländischen Kapitalisten, die ihnen ihre Erfindungen um ein Butterbrot abgekauft haben.

Es müsste daher eine Selbstverständlichkeit sein, daß von halbamtlichen Stellen der Standpunkt der deutschen Filmindustrie unterstützt wird und nicht der der Monopolgruppe.

Die Verhältnisse in der deutschen Filmwirtschaft sind — wie hier dargelegt wurde — so, daß ein Eingreifen des Staates unbedingt notwendig ist. In welcher Richtung dieses gehen muß, soll durch die im folgenden aufgestellten Forderungen gekennzeichnet werden:

1. Radikale Senkung der Lizenzgebühren;
2. Verkaufsweiser Vertrieb der Aufnahmeapparaturen durch die „Tobis" und — damit verbunden — Wegfall des Atelier- und Kopierzwangs;
3. Rückzug der „Tobis" aus den Sparten.

Die Mittel für die Durchführung der Monopolzerschlagung zu finden, ist Sache des Juristen und vielleicht auch des Politikers, denn ohne staatliche Machtmittel wird es wohl kaum gehen. Zwei Möglichkeiten sollen jedoch hier angedeutet werden: die schon oft geforderte Zwangslizenzklage und eine weniger monopolfreundliche

Haltung der Rechtsprechung bei den Patentprozessen. So, daß eben Ideen, die schon lange vor ihrer Eintragung Allgemeingut der Filmindustrie waren, nicht mehr als zu Recht patentiert erklärt werden. (Siehe z. B. die Ausführungen Dir. Bolten-Baeckers über das Entwicklungs-Kopierpatent im F.-K. vom 2. II. 1932.)

Die Erfüllung der oben aufgestellten drei Forderungen soll den Zweck haben, mittleren und kleineren Produktionsunternehmungen eine wirtschaftliche Lebensmöglichkeit zu geben. Diese könnten — mit einem tüchtigen Unternehmer an der Spitze und einem begabten künstlerischen Mitarbeiterstab — eher die Grundlage für einen Aufbruch zu einer deutschen Filmkunst sein, als ein von den Entscheidungen ausländischer Finanziers abhängiger Großkonzern mit seiner mehr oder weniger fabrikmäßigen Serienfabrikation.

Die nationalsozialistische Wirtschaftspolitik, die allmählich ihre monopolfeindlichen Absichten immer mehr in die Wirklichkeit umsetzt, hat bereits e i n e Voraussetzung für das Aufleben einer unabhängigen deutschen Produktion geschaffen: eine gesunde Finanzierungsbasis in der Hand in Hand mit der „Reichsfilmkammer" arbeitenden „Filmkreditbank". Sie wird der deutschen Filmindustrie auch die zweite Vorbedingung geben können — die Atelier- und Aufnahmeapparatefreiheit.

Lebenslauf.

Ich bin geboren am 23. Januar 1908 zu Freiburg i. Br. In meiner Geburtsstadt besuchte ich die Volksschule und die Oberrealschule, die ich Ostern 1927 mit dem Abiturexamen verließ. Daran anschließend widmete ich mich dem Studium der Wirtschaftswissenschaften an den Universitäten Freiburg i. Br., Wien und Paris. Im Sommersemester 1931 bestand ich an der Freiburger Universität das Diplomexamen für Volkswirte und gedenke nun mit der vorliegenden Arbeit zu promovieren.